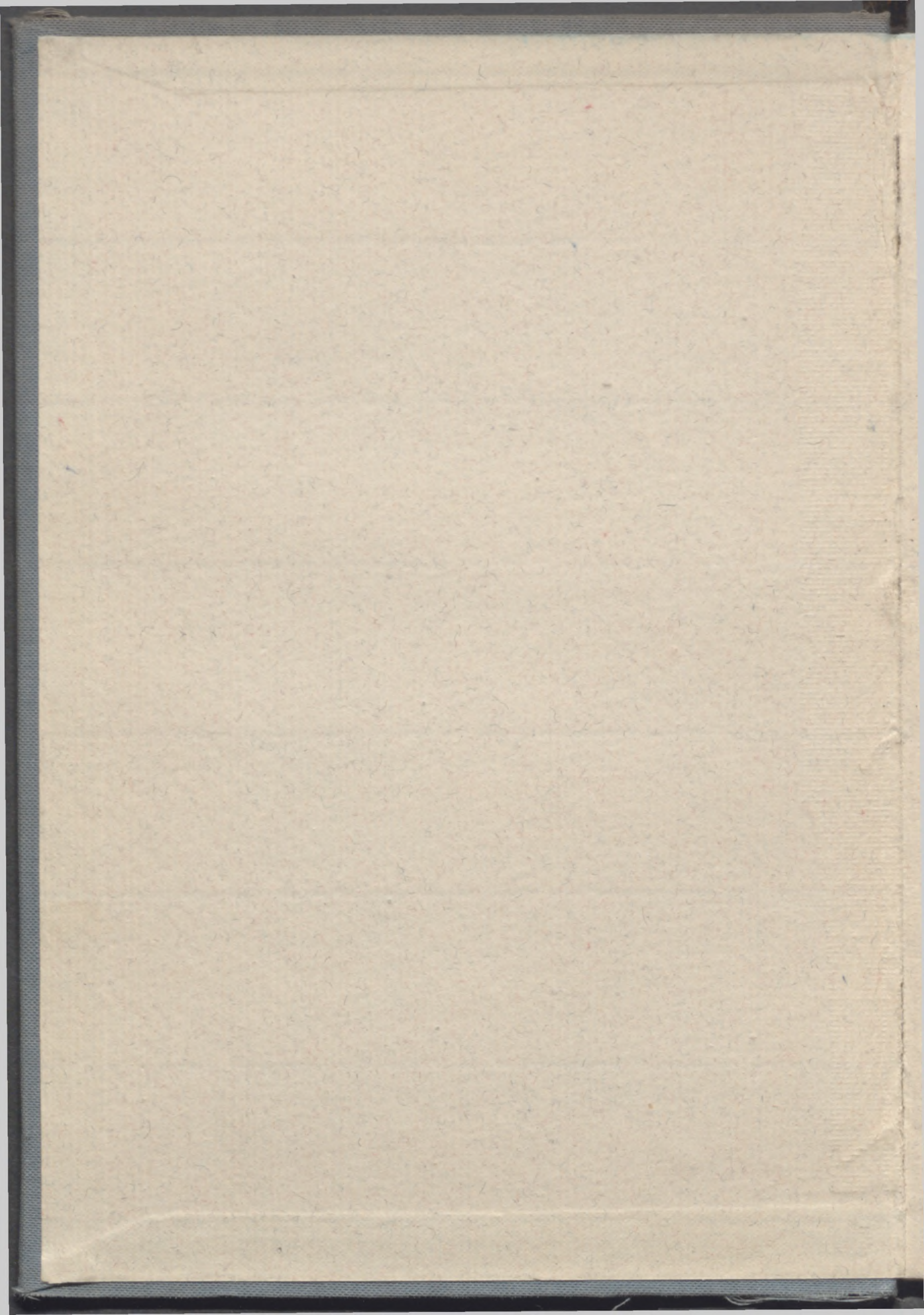
NEUES
MOZART-
JAHRBUCH
ERSTER
JAHRGANG

NEUES MOZART-JAHRBUCH

ERSTER JAHRGANG

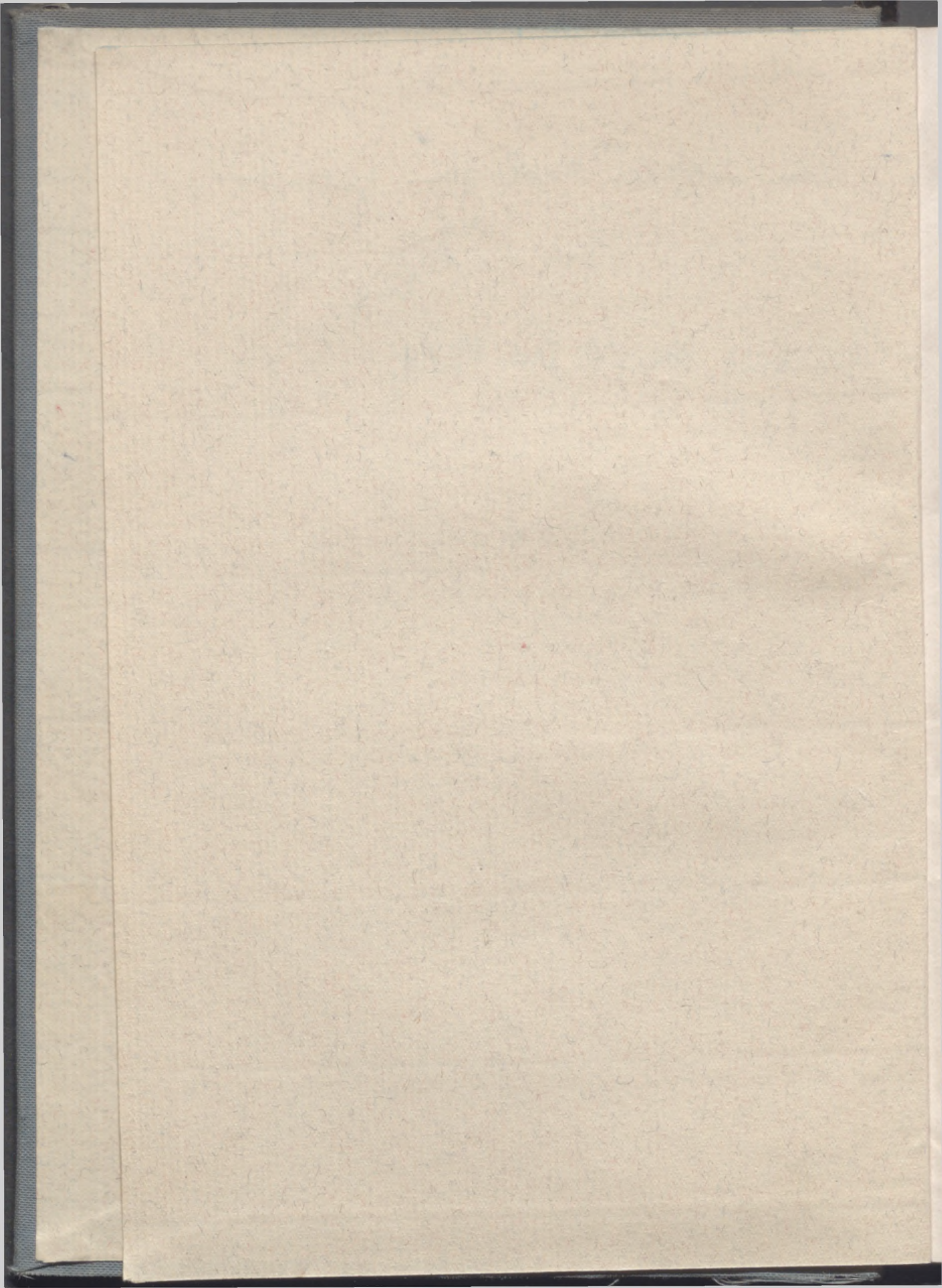
1941

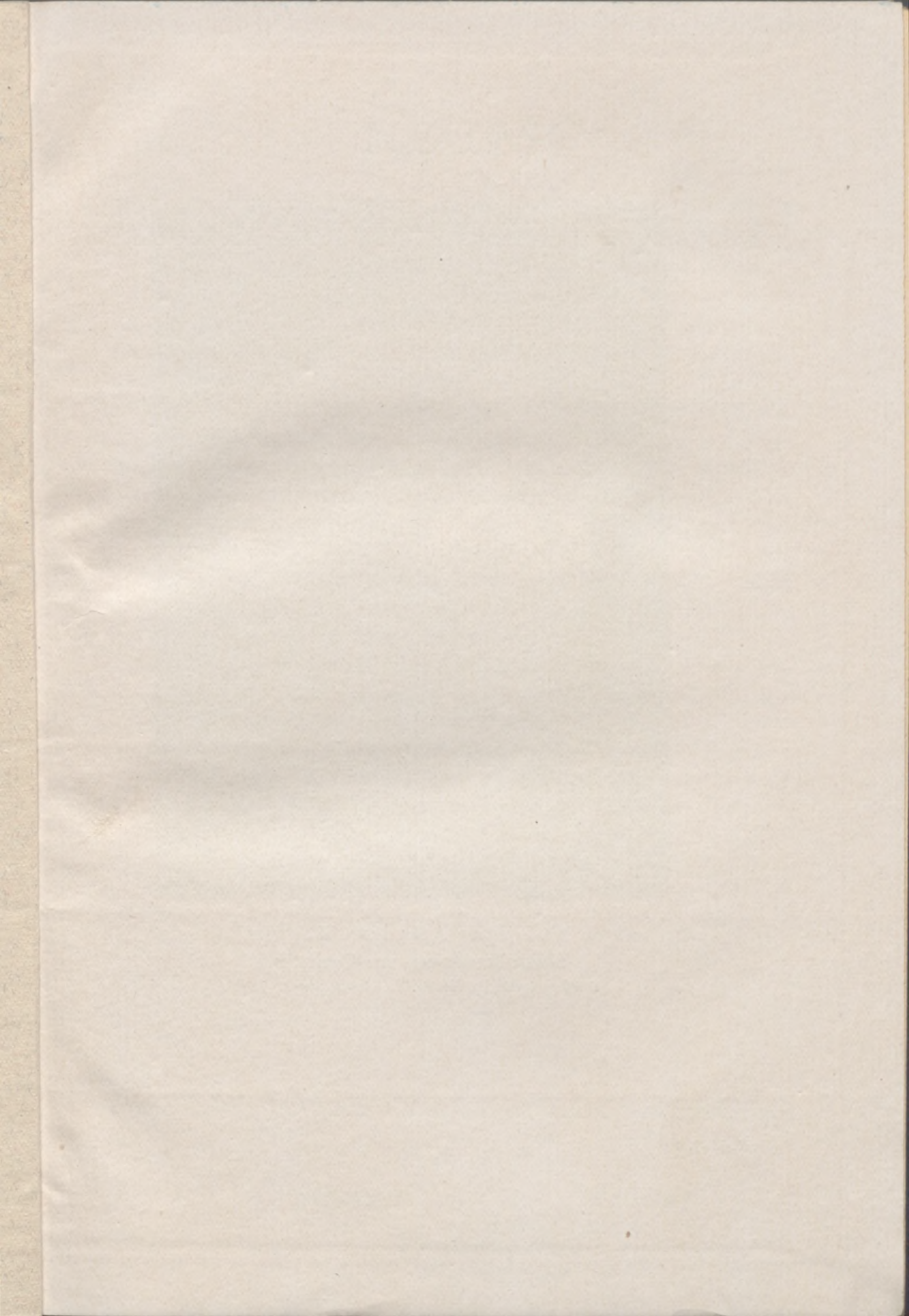
GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG



Dem „lieben" Karl zum Geburts-
tag.
Lisa

Hamburg, den 20. Jan. 1949.







Wolfgang Amadeus Mozart
Silberstiftzeichnung von Doris Stock
Original im Besitz der Musikbibliothek Peters, Leipzig

NEUES MOZART-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE

DES ZENTRALINSTITUTS FÜR MOZARTFORSCHUNG

AM MOZARTEUM SALZBURG

HERAUSGEGEBEN VON

ERICH VALENTIN

ERSTER JAHRGANG

1941

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

*



Druck der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele zu Regensburg

Vorwort.

Über dem periodischen Mozart-Schrifttum stand bislang ein Stern des Unheils. Sowohl die „Mozarteums-Mitteilungen" und die „Mitteilungen für die Mozartgemeinde in Berlin" als auch Hermann Aberts „Mozart-Jahrbuch" führten ein kurzes Dasein und verschwanden im Dunkel der Vergessenheit, so sehr allgemein mit tiefem Bedauern diese Tatsache zur Kenntnis genommen wurde.

Nachdem im Jahre 1929 der dritte und letzte Jahrgang des von Hermann Abert 1923 erstmals herausgegebenen „Mozart-Jahrbuchs", dem bereits ein Jahr später ein zweiter Band folgen konnte, erschienen war, mußten Mozartforschung und Mozartpflege wohl oder übel darauf verzichten, ein solches Organ zu besitzen. Die Ursache, daß alle Pläne und Absichten scheiterten, lag tiefer, als man glauben möchte. Wie auf politischem Gebiet war auch hier die Zersplitterung der Kräfte der eigentliche Grund, daß alle Bemühungen um eine Zeitschrift oder eine regelmäßige Publikation „in Sachen Mozart" immer wieder an kleinlichen Widerständen und Mißhelligkeiten zerschellten.

Im Jahre 1931 endlich wurde durch die damals Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg das Zentralinstitut für Mozartforschung ins Leben gerufen. An seinem Zustandekommen hat besonders Prof. Dr. Erich Schenk (jetzt Universität Wien) große Verdienste. Nachdem er bereits in den Jahren 1925 und 1926 genaue Arbeitspläne entwickelt hatte, konnte er 1931, anläßlich der zweiten musikwissenschaftlichen Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum, die Verwirklichung seiner Gedanken selbst in die Wege leiten. Der von ihm herausgegebene Bericht (Leipzig 1932) gibt davon Kenntnis. Der Mozartforschung war eine Zentralstelle geschaffen. Indessen: die Not der folgenden Jahre, die Interesselosigkeit der damaligen Machthaber und nicht zuletzt die fehlenden Mittel zwangen das Institut, alle Vorhaben auf eine

spätere Zeit zu verschieben. Im Jahre 1939, ein Jahr nach der Heimkehr der Ostmark, nahm das Institut endlich seine Arbeit auf.

Als eine der ersten und vornehmsten Aufgaben betrachtete ich in meiner Eigenschaft als Leiter dieses Instituts die Verwirklichung des 1931 aufgestellten Programmpunktes: Schaffung eines neuen Mozartjahrbuches (vgl. Erich Schenk a. a. O. S. 303). Dieses Neue Mozart-Jahrbuch, dem man ursprünglich den Titel „Acta Mozartiana" geben wollte, erscheint nunmehr erstmals im Mozart-Jahr 1941. Es soll ein Beitrag der Stiftung Mozarteum zum Gedenkjahr sein; aber nicht in der Einmaligkeit des Erscheinens soll sein Wert liegen, sondern darin, daß es von nun an jährlich erscheinen wird.

Damit hat das Zentralinstitut für Mozartforschung am Mozarteum, das auf ein zehnjähriges Bestehen zurückblicken kann, das erste Zeugnis seiner Arbeit vorzuweisen, einer Arbeit, die auf weite Sicht gestellt ist. Die wichtigste aller von Schenk (a. a. O.) umrissenen Aufgaben des Instituts, die bereits in Angriff genommen und durch einige weitere Sparten vergrößert wurden, ist nunmehr die Durchführung des vom Führer an die Stiftung Mozarteum in diesem Jahr erteilten Auftrages der Schaffung einer neuen Gesamtausgabe der Werke Wolfgang Amadeus Mozarts, ein ehrenvoller Auftrag, der allen Mitgliedern des Instituts zu einer beglückenden Verpflichtung geworden ist.

Die alljährlichen Tagungen des Instituts stellen das „Gegenstück" zum Neuen Mozart-Jahrbuch dar. Sie vereinen die Mitglieder des Instituts, die in diesem Rahmen namentlich angeführt werden sollen: Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger (München) als Ehrenmitglied — seit 1939 —, Prof. Dr. Ludwig Schiedermair (Bonn) als Vorsitzender des Wissenschaftlichen Rats am Mozarteum und Ehrenmitglied der Stiftung Mozarteum, Dr. Friedrich Breitinger (Salzburg), Prof. Dr. Hans Engel (Königsberg), Prof. Dr. Robert Haas (Wien), Prof. Dr. Alfred Orel (Wien), Prof. Dr. Erich Schenk (Wien), Prof. Dr. Georg Schünemann (Berlin), Prof. Dr. Rudolf Steglich (Erlangen), Dr. Erich Valentin (Salzburg), Prof. Dr. Theodor Wilhelm Werner (Hannover).

Der ursprüngliche Plan, die Referate der Tagungen in Berichtform zu

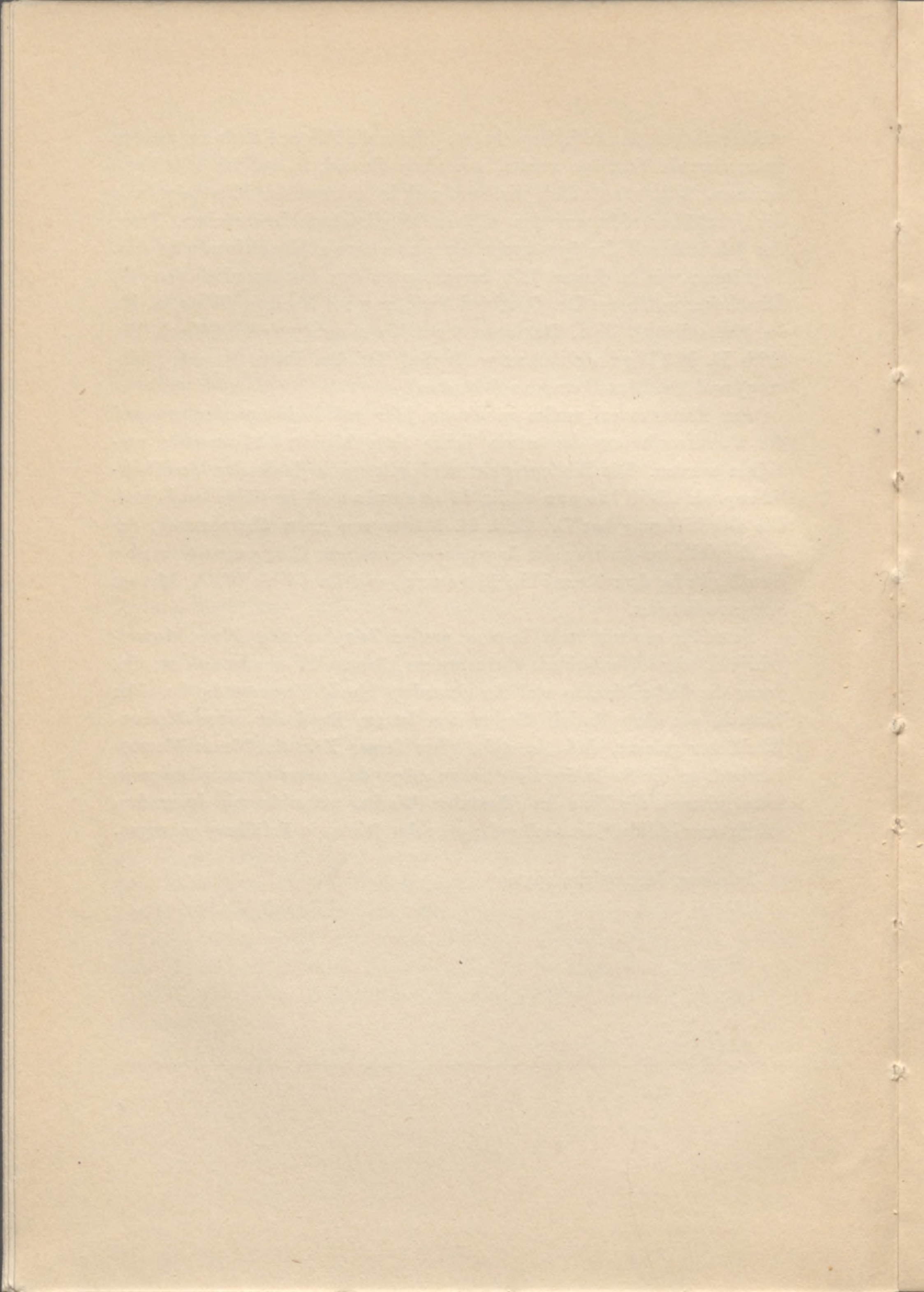
veröffentlichen, wurde fallen gelassen. Einige die Allgemeinheit am meisten interessierende Vorträge werden, wie schon diesmal, in das Jahrbuch übernommen. Selbstverständlich wird sich auch in Zukunft der Mitarbeiterkreis der Jahrbücher nicht auf den engeren Mitgliedskreis beschränken. Denn das Jahrbuch soll das Sprachrohr der gesamten Mozartforschung sein. So können wir in diesem Jahr bereits außer den Institutsmitgliedern als Mitarbeiter anführen: Dr. Gottfried Freiherr von Franz (Wien, z. Zt. im Heeresdienst), Prof. Dr. Egon von Komorzynski (Wien), Dr. Erich H. Müller von Asow (Berlin), Dr. Dr. Franz Posch (Salzburg) und Dr. Max Zenger (München).

Aus Raummangel mußte in diesem Jahr auf Buchbesprechungen und die Veröffentlichung des ersten Teiles einer Mozart-Bibliographie verzichtet werden. Die Bibliographie wird indessen in laufender Veröffentlichung als „Bibliographia Mozartiana“ in Bälde erscheinen. Die Durchführung hat Dr. Erich H. Müller von Asow übernommen, der — ebenfalls im Auftrag des Instituts — eine neue Gesamtausgabe der Briefe der Familie Mozart, von David bis W. A. Mozart Sohn, vorbereitet.

Es erfüllt uns mit Stolz, in einer großen Zeit das erste „Neue Mozart-Jahrbuch“ der Öffentlichkeit übergeben zu können. Es wendet sich an alle, denen die Sache Mozarts und der deutschen Musik Herzenssache ist. Der Wunsch, mit dem Rudolf Gerber den letzten Band der alten Mozart-Jahrbücher geleitet, daß „in nicht allzu ferner Zeit ein Neues Mozart-Jahrbuch an die Stelle des alten treten möge, das, unter einem günstigeren Stern geboren, die Ziele des Abertschen Werkes weiterhin mit dauerndem Erfolg verwirklichе“, ist nach mehr als zehn Jahren in Erfüllung gegangen.

Salzburg, Mozartjahr 1941.

Erich Valentin.



Inhalt.

Seite

Univ.-Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Mozart und die Gegenwart . . . 9

Geheimrat Univ.-Prof. Dr. Adolf Sandberger: Zu Mozarts Münchener und Mannheimer Aufenthalten 24

Dr. Friedrich Breitinger: Jungfer Tanzmeister Mitzerl und Joli Sallerl, zwei angebliche Liebchen Mozarts 39

Dr. Dr. Franz Posch: Leopold Mozart als Mensch, Vater und Erzieher der Aufklärung 49

Dr. Erich Valentin: Mozart und die Dichtung seiner Zeit 79

Univ.-Prof. Dr. Erich Schenk: Zur Tonsymbolik in Mozarts „Figaro" . 114

Univ.-Prof. Dr. Georg Schünemann: Zwei neue Szenen im „Don Giovanni" 135

Prof. Dr. Egon von Komorzynski: „Die Zauberflöte" 147

Dr. Erich H. Müller von Asow: Ein ungedrucktes Skizzenblatt Mozarts 175

Univ.-Prof. Dr. Rudolf Steglich: Studien an Mozarts Hammerflügel . 181

Dr. Gottfried von Franz: Mozarts Klavierbauer Anton Walter . . 211

Dr. Max Zenger: Falsche Mozartbildnisse 218

Verzeichnis der Abbildungen.

Seite

Mozart. Silberstiftzeichnung von Doris Stock . . . . Titelbild

Mit Genehmigung des Verlag C. F. Peters, Leipzig. Original im Besitz der Musikbibliothek Peters, Leipzig.

Titelseite von Geßners Schriften mit der Widmung des Dichters, aus dem Besitz Mozarts 96

Emanuel Schikaneder 152

Mozarts Flügel 192

Anton Walter, Mozarts Klavierbauer 193

18 Bilder zu „Zenger, Falsche Mozartbildnisse" 220

1. Stich von J. G. Mansfeld nach Posch. 2. Stich von Cl. Kohl. 3. Stich von J. Neidl. 4. Unbez. Stahlstich (Andre, Offenbach). 5. Stich von G. Endner. 6. Stich von Nettling. 7. Stich von D. Weiß. 8. Unbez. Stich (Janet et Cotelle, Paris). 9. Stich von Quenedey. 10. Stich von E. G. Thelott. 11. Stich von Sasso. 12. Stich von Chapman. 13. Lithographie von Kunike. 14. Stich von F. Müller. 15. Unbez. Stich (Tardieu, Paris). 16. Stahlstich von C. Mayer. 17. Gemälde von C. Jäger. 18. Gemälde von A. W. Tischbein.

Faksimilebeilage:

Ein ungedrucktes Skizzenblatt Mozarts 180

Mozart und die Gegenwart

Von Ludwig Schiedermair

Wolfgang Amadeus Mozart ist einer der großen Künstler deutscher Vergangenheit, deren Schöpfungen bis in die Gegenwart nicht allein in einer engeren Gemeinde weiterleben, sondern zu den beglückenden Geistesschätzen der gesamten Kulturwelt gehören. Seine großen Werke bergen erlesenste Kostbarkeiten der deutschen musikalischen Klassik, die ihre Leuchtkraft bewahren werden, solange für diese Höhenkunst überhaupt noch irgendein Gefühl und Verständnis vorhanden sind. Es ist daher nicht bloß ein Akt der Pietät oder einer lokalen heimatlichen Verehrung, wenn wir uns in diesem Jahre im Namen Mozarts wieder vereinen, sondern ein rückhaltloses Bekennen zu einem unvergleichlichen Meister des großdeutschen Raumes, dessen Persönlichkeit und Werk eine Generation um die andere zur Besinnung und Stellungnahme aufrufen.

Auch weiteren Kreisen ist heute bekannt, daß die Erfassung von Mozarts künstlerischer Persönlichkeit und seines Werkes im Laufe eines und eines halben Jahrhunderts mannigfachen Wandlungen unterworfen war. Das Mozartbild unterlag bei den einzelnen Generationen voneinander sich unterscheidenden Auffassungen. Die künstlerische Gestalt erschien den Zeitgenossen, was heute Vielen kaum mehr vorstellbar sein dürfte, als revolutionär, als unheimlich romantisch, gegen die man sich zur Wehr setzte, weil sie von der Konvention abwich und neue, ungewohnte Bahnen einschlug. Bei den Nachfahren verwandelte sie sich dann in den idealen Künstler des vollendeten Ebenmaßes, in den Repräsentanten einer besonderen Art musikalischer Klassik, wie sie der Romantik jener Jahrzehnte nicht durchweg, aber vielfach vorschwebte. Dieses klassizistische Mozartbild, wie es uns etwa auch in den Schriften Robert Schumanns entgegentritt, wurde dann wieder einige Generationen später durch ein dämonisch-dionysisches abgelöst, aus dem jede Spur einer apollinischen Auffassung, wie Nietzsche

sagen würde, fast gewaltsam getilgt erschien. Man richtete das Augenmerk nun auf das Dämonische, Trunkene, nicht mehr auf das Abgeklärte von Mozarts Kunst. Es bewahrheitete sich die alte Erfahrung, daß große künstlerische Persönlichkeiten von den verschiedenen Generationen verschieden erfaßt werden, da der enorme Radius ihrer Schöpferkraft eben die mannigfachsten Blickpunkte zuläßt.

Im Anschluß an die apollinische Auffassung hatte sich unter den Händen eklektischer, verflachender Popularbiographen in der Allgemeinheit der glatte spielerische Rokokomusiker Mozart herausgebildet, dessen auffrisierter Kopf mit der koketten Haarschleife auch bildlich bald ein begehrtes Kitschobjekt abgab. Mozart sollte seine großen Werke gleichsam aus dem Ärmel geschüttelt, oder, wie Anekdoten erzählten, während einer Kegelpartie geschaffen haben. Die mitreißende Beschwingtheit seiner Schöpfungen verwechselte man nicht selten mit oberflächiger, eines tieferen Sinns entbehrender Galanterie. Mozarts Kunst wäre, wie man meinte, besonders für Kinder zum Üben und Vorspielen geeignet, eine Meinung, die auch heute noch anzutreffen ist. So sehr Forschung und ernstes Schrifttum dieser Verflachung entgegentraten und nun im Anschluß an Auffassungen von Mozarts Zeitgenossen das Tragische, Melancholische in Mozarts Kunst betonten, in der Allgemeinheit wurde das Bild des spielerischen Rokokomusikers nicht ernstlich erschüttert und konnte schon deshalb weiterleben, weil die Interpretation in Theater und Konzert dieser Auffassung vielfach entgegenkam, bis dann schließlich die Verflachung des Künstlers auch der des deutschen Menschen Mozart zutrieb. Eine sogenannte Sachlichkeit griff zum Maßstab platter Alltäglichkeit und konstruierte einen modernen realistischen Mozart, einen Antipoden des Rokokomusikers. Die nationale Verwurzlung von Mozarts Persönlichkeit und Werk wurde dabei bald verhüllt oder durch Überbetonung fremder, in das Werk eingegangener, vermeintlich uneingeschmolzener Einflüsse verdunkelt, bald geflissentlich oder als nebensächlich überhaupt übergangen, um ein von der Heimatscholle abgetriebenes wurzelloses Phänomen hervorzuzaubern. Und es fehlte bei diesem sich international gebärdenden Bemühen sogar nicht an Versuchen, Gestalt und Werk teils der französischen, teils der italienischen Kultur zuzusprechen. Man erklärte die unvergleichliche Beschwingtheit, das „mozar-

tien“ für französisch, die Operngestaltung für italienisch, als ob bei einer großen künstlerischen Schöpfung stilistische Gemeinsamkeiten mit fremder Kunst die ausschlaggebende Rolle spielten.

Von solchen Verzerrungen und verblaßten Anschauungen der Allgemeinheit abgesehen war die bis zum Weltkrieg in Erscheinung tretende Gegensätzlichkeit des Mozartbildes, also einerseits das Abgeklärte, Apollinische und andererseits das Dämonische, Dionysische weder ein bloßes Spiel des Zufalls noch das Ergebnis rationalistischer Spekulation, sondern das Spiegelbild der geistigen Haltung bestimmter Generationen und Gesellschaftsschichten, die sich darum bemühten. Diese zwiespältige Auffassung mußte sich jedoch lockern, sobald die enge Verbundenheit des Künstlers mit Familie und Volk, aus denen er hervorging, wieder stärker zum Bewußtsein kam und die Blickpunkte sich nicht mehr einzelnen besonderen Seiten von Mozarts künstlerischer Persönlichkeit und seines Werkes zukehrten, vielmehr auf eine Ganzheitserfassung richteten, nach der wir seit längerem und auch heute streben und auf die ich schon vor neun Jahren in einem Salzburger Vortrag hinweisen konnte.

Diese totalitäre Erfassung strebt einer reineren Auffassung deutscher musikalischer Klassik zu, erhellt nicht nur mehr einzelne Gattungen von Mozarts Gesamtwerk und schreitet nicht mehr über andere mit einer gewissen Verlegenheit hinweg, weil sie jenseits der eingestellten einseitigen Blickpunkte liegen. Die Variabilität in Mozarts Werk tritt wieder klar und unverhüllt hervor, aber nicht um in eine einseitig apollinische oder einseitig dionysische Auffassung gezwängt zu werden, sondern um von dem enormen geistigen Radius, den verschiedenen organischen Wesensmerkmalen Zeugnis zu geben, die der künstlerischen Einheit dieses genialen deutschen Menschen entspringen. So gehört das Gesamtwerk Mozarts weder ausschließlich den Bezirken des Dämonischen noch des musikalischen Rokokos an. So steht im Gesamtwerk ein leicht beschwingtes Gebilde nicht mehr unvermittelt neben einem Drama, sondern ist seine Ergänzung. Wir können nicht mehr fragen, wie konnte der Gesellschaftsmusiker Mozart, der einerseits seine Serenaden und Divertimenti schreibt, andererseits diesen Don Giovanni schaffen, und umgekehrt wie der Meister des Figaro und des Don Giovanni, dieses unerhört genialen neuen Operntyps rein deut-

schen Gepräges, diese Serenade oder jenes brillierende Klavierkonzert. Daß Zauberflöte und Requiem im Todesjahr zeitlich fast nebeneinander entstanden, verliert ebenso an Rätselhaftigkeit wie die unter dem wissenschaftlichen Mikroskop geradezu verwirrend auftretende stilistische Einzelproblematik. Diese mozartische Welt offenbart ihre enorme Spannweite, Einheit und Ganzheit, sie ist erfüllt von Schönheit, die weder in Süße und Glätte versinkt, noch der Empfindsamkeit und Galanterie erliegt. Sie schlägt die Brücken zur Vergangenheit nicht ab, sie wahrt das Erbe deutscher Vergangenheit. Diese Schönheit kennt durchaus die Wirkungen der Dissonanz, Herbheit und Energie, sobald sie bei der Wiedergabe nur richtig verstanden werden, aber sie wird noch nicht durchflutet von den ringenden Kräften, die das musikalische Schönheitsideal in den Jahrzehnten nach Mozarts Tod umzuwandeln begannen. Diese Distanz Mozarts zu den sich regenden geistigen Kräften des kommenden 19. Jahrhunderts, die weder einer absichtlichen Zurückhaltung noch einer bewußten Abwehr entsprang, bewirkte lange ein Mißverstehen des Wesens mozartscher Kunst.

Wir fragen uns: woher kam dieser Mozart, woher stammt er. Die Vorfahren väterlicherseits weisen nach Augsburg, also in einen deutschschwäbischen Kreis, die Vorfahren mütterlicherseits in das Salzburgische, das rassisch mit dem Bayerischen verschwistert ist. Die musikalisch künstlerische Veranlagung tritt in diesen Familien erst bei Mozarts Vater stärker zutage, hier freilich gleich in gesteigertem Maße. Denn Mozarts Vater war ein Künstler von Ansehen und auch als Komponist zwar kein Genie, jedoch immerhin eine Persönlichkeit, die über den Durchschnitt herausragte. Wir wissen längst, wie früh sich bei dem jungen Mozart bereits die musikalische Begabung äußerte, und wie das Wunderkind in Begleitung des Vaters auf Kunstreisen halb Europa durchzog und Sensation erregte. Gewiß Sensation, aber nicht mehr. Wir sollten uns hierüber keinen romanhaften Vorstellungen mehr hingeben. Der kleine, hübsch angezogene Junge spielte bereits außergewöhnlich gut Klavier und präsentierte bereits kleine eigene Kompositionen, die selbstverständlich der Vater korrigiert und ausgefeilt hatte. Denn zwar nicht ein reproduzierendes, aber ein bereits selbst schöpferisches Wunderkind, das selbständig mehr als kurze musikalische Einfälle zu Papier bringen kann, würde der menschlichen Natur wider-

sprechen. Allein man bewunderte damals auf diesen Kunstreisen, von Ausnahmen abgesehen, die frühreife, jugendliche, klavierspielende Erscheinung und nicht die Anzeichen des schöpferischen Genies, die sich freilich erst ungefähr kund gaben. Denn wäre es nicht so gewesen, so hätte man den kleinen Musiker, als er etliche Jahre älter war, nicht so rasch übersehen und vergessen können. Und wenn man dem Jungen am kaiserlichen Hofe in Wien Kleider kleiner Prinzen schenkte, also abgelegte Kleider anzog und ihn in dieser Tracht malen ließ — ein Bild, das auch heute noch oft wiedergegeben wird —, so sollte man auch diesen Vorgang nüchterner betrachten. Es war eben ein Spiel des Habsburger Hofes, wie wenn man mit Puppen spielte. Und wie selbst eine Fürstin von Format wie die Kaiserin Maria Theresia über die Familie Mozart dachte, zeigt eine wenig beachtete Briefstelle, in der die Kaiserin ihren Sohn, den Erzherzog Ferdinand, vor den „unnützen Leuten“ warnte. Mozart und sein Vater waren also in ihren Augen „unnütze Leute“.

In staunenswerter Weise vollzog sich nun in dem Jungen allmählich, aber doch geradezu rapid, namentlich nach der geistigen Seite die künstlerische Entwicklung. Dabei gingen Jugendfrische und Jugendlichkeit keineswegs verloren. Mit einer scharfen Menschenbeobachtung, dem schwäbisch väterlichen Erbe, kündigte sich bereits der geborene Dramatiker an. Diese Menschenbeobachtung äußerte sich auch fernerhin, schloß aber keineswegs eine Menschenkenntnis ohne weiteres ein. Denn Menschenbeobachtung und Menschenkenntnis sind verschiedene Züge, die bei Mozart nicht vereint waren. So kam es, daß er in seinem späteren Leben von allen Seiten regelrecht ausgenützt wurde.

Ein Jugendwerk um das andere entsteht, aber in die Beschwingtheit und Musizierfreudigkeit fallen auch bereits die dunklen ernsten Schatten des jungen Stürmers und Drängers. Auf Grund seiner Leistungen glaubt der 20jährige eine feste Stellung erlangen zu können, aber alle Türen, an denen er anklopft, an den Höfen in München und Mannheim, in Paris und Wien bleiben verschlossen. Man entgegnet ihm kurzerhand, es sei keine freie Stelle vorhanden. Was bleibt ihm anders übrig, als dem Wunsche des Vaters nachzukommen und ein kleines Amt im Salzburger Hoforchester anzunehmen. Als ihm jedoch die Verhältnisse in der Salzburger Heimat

zu eng und unerträglich werden, gibt es für ihn keinen Halt mehr, auch alle Mahnungen und Drohungen des Vaters können ihn nicht mehr von seinem Entschlusse abbringen. Er verläßt die engere Heimat und zieht nach Wien. Der Strom werktätigen Lebens fließt hier an ihm vorüber, vom Stephansturm klingen die Glocken, die Göttin des Glücks steigt vor seinem Geiste auf, die einst das Wunderkind beschirmt hatte. Er schreibt den Satz nieder: „Es scheint, als wenn mich hier das Glück empfangen wollte, mir ist, als wenn ich hier in Wien bleiben müßte.“ Wenn er annahm, daß er jetzt in Wien vom Glück begünstigt sei, so befand er sich jedoch in einem großen Irrtum.

Hier in Wien entstehen nun in einem Zeitraum von nur zehn Jahren, von seinem 24. bis 35. Lebensjahr, alle die großen Meisterwerke, die heute zu den großen Leistungen menschlicher Schöpferkraft zählen. Ein unermeßlicher Reichtum künstlerischer Kostbarkeiten wird der Welt geschenkt, allein diese nimmt von ihnen zunächst nur wenig Notiz. Und wenn man etwa nach dem materiellen Erfolg dieser schöpferischen Tätigkeit in Wien fragen wollte, so kann man wohl sagen, daß Mozart während seines Lebens für sein ganzes Werk, das über 600 Kompositionen umfaßt, nicht mehr erhalten hat, als etwa heute einer gefeierten Sängerin Mozartscher Werke in ein paar Monaten zufließt.

Während dieser rastlosen Wiener Schaffensjahre ließen sich nun die äußeren Verhältnisse zunächst nicht ungünstig an. Er findet in der Schwester seiner Jugendfreundin die Frau, oder besser gesagt, er wird geheiratet. Wir wollen heute auf diese Frau mit einem bescheidenen geistigen Horizont keinen Stein mehr werfen, aber wir können ihr auch kein begeistertes Loblied singen. Erst in ihrer zweiten Ehe mit einem dänischen Staatsrat geht ihr so recht auf, wer Mozart war. Außerhalb seiner Häuslichkeit begegnet man Mozart in den Wiener Gesellschaftskreisen freundlich, man applaudiert dem brillanten Klavierspieler, man hört auch das eine oder andere seiner Werke, kann sich aber mit ihnen nicht immer abfinden und schenkt lieber damaliger eingängiger Durchschnittsmusik Gehör. Während Mozart im deutschen Prag allmählich aufrichtige Bewunderer seiner Kunst findet, wird er in Wien über Tagesgrößen mehr und mehr vergessen. Er kann auch in Wien keine freie Stelle finden, obwohl ein entsprechendes

Amt mit ein wenig gutem Willen leicht zu schaffen gewesen wäre. Es bleibt ihm nichts anderes übrig, als Unterrichtsstunden zu geben. Er gerät bei dem mageren Einkommen immer mehr in Schulden, die körperlichen Kräfte lassen angesichts der ununterbrochenen, ungeheueren Arbeit von Tag und Nacht nach, bis ihm in seinem 35. Lebensjahr der Tod die Feder aus der Hand nimmt. Der öfters geäußerten These, daß Mozart noch zahlreiche große Werke geschaffen hätte, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre, darf man wohl entgegnen, daß nach Vollendung der Zauberflöte und mitten in der Requiemarbeit die körperlichen und geistigen Kräfte völlig erschöpft waren und darum dieses kurze Leben erlöschen mußte. Da keine Mittel vorhanden sind und sich weder der kaiserliche Hof noch die Wiener Gesellschaft um den verarmten Musiker mehr kümmern, wird er an einem kalten Dezembertag, von nur wenigen begleitet, in einem Gemeinchaftsgrab eingescharrt. Niemand sorgt mehr um die letzte Ruhestätte, weder die Familie, noch weniger die Freundschaft, während schon bald in den Theatern und Konzertsälen mit Mozarts Werken Millionen verdient werden. Was das äußere Leben anbelangt, die Tragödie eines deutschen Genies, die sich nie mehr wiederholen sollte.

Fassen wir die Grundlagen von Mozarts künstlerischer Persönlichkeit und seines Werkes ins Auge, so fällt vor allem ein helles Licht auf seine unbeirrbar nationale, nicht kleindeutsche Haltung. Wir lesen die zahlreichen brieflichen Äußerungen, die immer wieder diesem Fühlen und Empfinden Ausdruck verleihen. Sie fließen geradezu über von der nie verlöschenden Sehnsucht, mit der deutschen nationalen Oper in Kontakt zu kommen und zu bleiben, und von den Frühversuchen bis zur Zauberflöte führt eine unübersehbare Weglinie, die seinem deutschen Opernideal gilt. Auch der Figaro und der Don Giovanni bedeuten hier keine Ausnahmen. Die italienischen Operndichtungen des „Figaro" und des „Don Giovanni", d. h. die originale Fremdsprachigkeit der Texte, sowie ferner musikalisch stilistische Anknüpfungen an die italienische und französische Oper stempeln diese Werke ebensowenig zu italienischen und französischen Leistungen, wie etwa die französische Textierung der Schriften Friedrichs des Großen diese eminente deutsche Staatspädagogik zu einer französischen. Wir erinnern uns weiterhin an Mozarts Verhalten zur sinfonischen Musik

in Kammer und Konzert gegenüber der ähnlichen zeitgenössischen Produktion des Auslandes. Lassen sich etwa die c-moll-Sonate und c-moll-Phantasie für Klavier, die Klavierkonzerte in d-moll und c-moll, die ernste g-moll-Sinfonie und die letzte sogenannte Jupitersinfonie in ähnliche außerdeutsche Kunstgattungen einreihen? Selbst der Fernerstehende bemerkt, daß dieser Figaro und seine Susanne, der Graf und die Gräfin ebenso nur deutschem Boden entspringen konnten, wie der Don Giovanni und der Komtur, wie Tamino und Pamina und alle die anderen Operngestalten, die Mozart geschaffen hat und die uns durchs Leben begleiten wie Schillers Tell und Goethes Gretchen. Überall zeigt sich diese Haltung, und es ist doch bezeichnend, daß jene Kunst Mozarts, wie der Figaro und der Don Giovanni, bei denen man annehmen könnte, daß sie dem italienischen und französischen Publikum näher liegen, trotz mancherlei Versuche sich im Auslande nicht recht einzubürgern vermochten. Sie blieben und bleiben unverblaßte Hauptwerke der deutschen Opernbühne. Die künstlerische Welt Italiens und Frankreichs bewundert Mozarts Genie, und dieser Bewunderung entspringt einigermaßen Verstehen und Eindringen, aber bei allem intuitiven Gefühl, daß hier ein Großer am Werke ist und teilweise auch ihre künstlerischen Mittel gebraucht, spürt sie doch die seelische Distanz, eben das Deutsche.

Diese künstlerische Haltung Mozarts offenbart sich in dem, was unter seinen Händen nicht bloß aus fremden Anregungen, sondern vor allem aus dem überkommenen deutschen Erbe neuschöpferisch und neugestaltend geworden ist. Dieses deutsche Erbe stammt nicht nur aus der Kunst des Südens, Süddeutschlands. Denn die Beziehungen zu Sebastian Bach und Philipp Emanuel Bach und die Wirkung, die von ihnen auf ihn ausging, also die Beziehungen zur mittel- und norddeutschen Musik beruhten nicht auf Zufälligkeit. So steckt in Mozarts Kunst, in seiner Polyphonie und reichen Kontrapunktik, auch ein starker nordischer Zug. Nie ist Mozart in seinen großen Werken zum ausgesprochenen Wiener Musiker geworden, so reiche Anregungen er auch dieser damaligen musikalischen Weltstadt verdankt, wie auch zu seinen Lebzeiten deshalb weitere Wiener Kreise auf seine Kunst vielfach nur sporadisch und oberflächlich reagierten und sie über Stücke ausgesprochener Wiener Lieblingskomponisten rasch wieder

vergaßen. Die in der Jugend stärkere, allmählich zusehends schwächere Empfänglichkeit für die ausländische Kunst Italiens und Frankreichs berührte in der Meisterzeit nie mehr den Wesenskern der Werke. Es ist eine in sich beschlossene Welt, die sich in Mozarts Werk darstellt, die wir der deutschen musikalischen Klassik zusprechen, weil in ihm das Gleichgewicht der menschlichen schöpferischen Kräfte, des Seelischen, der Phantasie und des Geistigen, Intellektuellen in idealer Weise erreicht ist. Der Geist ist in ihm nicht der Widersacher der Seele, wie die Phantasie durch das Geistige diszipliniert und vor schrankenloser Entfaltung behütet ist. Diese deutsche musikalische Klassik bedeutet aber nicht einen formelhaften Pyramidenbegriff, nach dem etwa Mozart als der Fortsetzer und Vollender Haydns und Beethoven als der Fortsetzer und Vollender Mozarts gilt. Jeder dieser drei großen deutschen Meister, die sämtlich an den damaligen deutschen Grenzen geboren und teilweise aufgewachsen sind, ist eine Eigenpersönlichkeit, die freilich ein gemeinsames, bestimmtes künstlerisches Ideal umschlingt. So wurzelt in dieser Welt deutscher musikalischer Klassik auch Mozarts Werk, und aus dem Mutterboden, dem es entsprossen war, wuchs es durch göttliche Begnadung und geniale Kraft über das im engeren Sinne national Gebundene hinaus und erlangte Weltgeltung.

Es war ein kurzes Leben intensivster Arbeit und unaufhörlichen Ankämpfens gegen fast unüberwindliche Widrigkeiten und Beschwernisse, in dem Mozart sein geradezu unfaßbar umfangreiches Werk ohne irgendwelche materielle Vorteile und ehrgeizige Pläne dem deutschen Volke darbot und schenkte. Ein wahrhaft königliches Geschenk eines schöpferischen deutschen Menschen. Nicht vor der breitesten Öffentlichkeit, zuletzt fast nur vor Wenigen, vollzog sich das Schicksal dieses deutschen Genies, der anders wie Beethoven, aber ebenso eindringlich gleichsam in sich hinein das Lied der deutschen Seele sang, in der zuversichtlichen Hoffnung, daß es später nicht ungehört verklingen möchte; und als dieses Leben erlosch, weil es körperlich, seelisch und geistig erfüllt und vollendet war, lag das künstlerische Gesamtwerk in seinen hunderten kostbarsten Handschriften, jahrelang zerstreut und wenig bekannt, ausgeliefert dem Zugriff irgend-

welcher und zugänglich jenen, die ein paar Silberlinge ausgaben, bis dann Mozarts Stern aufging, um nicht mehr zu versinken.

Mozarts künstlerische Welt erschließt sich nicht oberflächlicher, müheloser Betrachtung, sondern nur voller Hingabe. Mozarts „Don Giovanni" ist nicht das Spiel um einen flatterhaften Schürzenjäger, ausgestattet mit gruseligen Geistererscheinungen, sondern der Endkampf zwischen Leben und Tod in seiner ganzen Größe. Dieser Don Giovanni ist das Sinnbild höchster unbegrenzter Lebenskraft und Lebenslust, ein gigantischer Mensch, wie ihn schon der alte spanische Dichter erträumt hatte. Solange er innerhalb seiner Bezirke verharrt, kann ihm niemand etwas anhaben, sobald er aber in die Bezirke des Überirdischen eingreifen will und den steinernen Ritter herausfordert, erliegt er einer stärkeren Macht, die den letzten Streich führt. Aus diesen Grundideen wächst Mozarts Musik heraus und überholt damit alle jene damaligen musikalisch dramatischen Versuche, heiteres Leben mit transzendentalen Vorstellungen zu verknüpfen. So entstand ferner in „Figaros Hochzeit" durch Mozarts Musik nicht ein Stück mit amüsanten Verwechslungen, sondern ein Meisterwerk, das seine Jugendfrische unvermindert bewahrte, da es aussprach und verklärte, was zu allen Zeiten die menschlichen Herzen an Sehnsüchten, Begierden und Irrungen bewegte. Mozart suchte dabei zur gemeinsamen Wurzel des Tragischen und Komischen zu gelangen, und er erreichte die Verschmelzung verschiedenartiger Opern — und Musikelemente zu einem einheitlichen, von Shakespearescher Freiheit erfüllten musikalischen Komödienstil, der in der Geschichte der Oper einen neuen Markstein bedeutete. So ist endlich die Zauberflöte durch Mozarts Musik nicht ein buntes Zaubersingspiel geworden, eine mit Ausstattungskünsten bedachte Feerie, sondern ein Geschehen, in dem es sich um die alle Hindernisse überwindende Liebe zweier junger treuer Menschen handelt, und diese Liebeshandlung spielt sich ab im Schatten eines geheimnisvollen Mysterienkults und unter religiösen Betrachtungen über die letzten menschlichen Dinge.

Alles was Mozart als Künstler anpackt, gelangt in eine höhere Sphäre, auch banalste Verse werden durch seine Musik geadelt. Alle die Personen, die auf der Bühne auftreten, ob sie nun die Kleidung des Türken, eines französischen Edelmanns oder einer Märchenprinzessin tragen, verleugnen

nicht ihre deutsche Herkunft. Wir stehen vor der beglückenden musikalischen Darstellung der Regungen des menschlichen Herzens. Es ist dabei kein Zufall, daß Mozart seinen Hauptgestalten Kontrastfiguren gegenüberstellt und sie musikalisch scharf belichtet. So steht zum Beispiel dem Don Giovanni der steinerne Ritter gegenüber, so Tamino der verschlagene sinnliche Mohr. Dies geschieht, um die Innenwelt des Gefühls in einen ethischen Horizont einzubeziehen. Diese musikalische Charakterdramatik ist nicht vorhanden, um den Hörern schön klingende Musikstücke vorzusetzen, sondern sie ordnet sich, ohne die Eigenwelt der Musik zu überschreiten, einem höheren Ziel ein.

Die gleiche schöpferische Grundhaltung beobachten wir auch in seinen Sinfonien und Kammermusikwerken, und sie läßt sich bis ins Kleingebilde verfolgen. Wie die g-moll-Sinfonie ein großes instrumentales Erlebniswerk bedeutet, so hebt die letzte C-dur-Sinfonie die damalige deutsche Gesellschaftsmusik auf eine geradezu ideale Ebene. Selbst in liedhafte Kleingebilde zieht dieser Mozartsche Geist ein. Wie Goethes „Veilchen" über die damalige Schäferpoesie hinauswuchs, so Mozarts Musik zu dieser Dichtung über den damals modischen musikalischen Empfindsamkeitsstil. Man muß sich einmal klar machen, was aus ein paar Tönen der Skala durch Mozart wurde, aus Tönen, wie sie jedem zur Verfügung stehen. Man muß aber auch beobachten, wie diese Melodien altes deutsches Musikgut aufgreifen, wie aus alten Wurzeln neues Leben entspringt, wie dieses überkommene Musikgut neu durchfühlt und gestaltet wird. Wie sind etwa die Papageno-Lieder der Zauberflöte durch Mozart aus der Sphäre der bänkelsängerischen und volksmäßigen Weisen Süddeutschlands auf ein unerhört künstlerisches Niveau gehoben worden. Wir spüren in nicht seltenen Fällen das Verhaftetsein mit deutschem Musikgut der Vergangenheit bis zu den Liedern des aus der väterlichen Heimat stammenden Augsburger Tafelkonfekts. Freilich ein Verhaftetsein, das sich nicht mit bloßer Wiederaufnahme oder leichter Variation begnügt, das vielmehr aus alten Samenkörnern neue Blüten unverwelkbarer Schönheit entfalten läßt.

Es läßt sich mit Recht die Frage aufwerfen, warum diese Gestaltungsart Mozarts, diese Wesenszüge seines schöpferischen Geistes erst verhältnismäßig lange nach seinem Tode einigermaßen erkannt und voll verstanden

wurden. Dies lag gewiß daran, daß das Ungewöhnliche, Eigenartige, Neue, das unerhört Feingeistige und Feinnervige seiner künstlerischen antibarocken Gestaltung erst allmählich erfühlt wurde. Aber es lag auch daran, daß in der Zeit nach Mozart, in der Zeit der napoleonischen Ära und der Freiheitskriege eine andere musikalische Ausdrucksart und Ausdrucksform erwuchs und sich durchsetzte, die von der Mozarts verschieden war. Mozart stellt seine seelischen Erlebnisse mehr verschleiert dar, das Erlebnis wird mehr verhüllt als enthüllt, er gibt keine rückhaltlose Confessio, während in der Zeit nach ihm, bei Beethoven, eine weit stärkere Gefühlsverdichtung und Gefühlsintensität im musikalischen Ausdruck auch nach außen zur Geltung gelangt, das Orchesterkolorit sich verstärkt und namentlich auch dynamisch steigert. Auch Mozart weiß um das Heroische, aber er greift nicht im Sinne Beethovens ins Titanische. Da Beethovens Stil allmählich die Dezennien des 19. Jahrhunderts beherrschte, mochte bei Mozarts Musik manchen das Gefühl für Mozarts Gestaltungs- und Ausdrucksart verloren gegangen sein. Der Unterschied zwischen Mozart und Beethoven besteht gewiß in der Verschiedenheit der beiden künstlerischen Persönlichkeiten, aber auch in der Verschiedenheit der künstlerischen Ausdrucksart und Ausdrucksgestaltung zweier Generationen.

Mozarts Persönlichkeit offenbart einen Künstler, der das künstlerische Handwerkszeug meisterlich beherrschte und in göttlicher Begnadung zu gestalten vermochte, was ihn innerlich bewegte, einen deutschen Menschen, der, wie er selbst sagt, die Ehre der Nation verteidigte, der von einem unbesiegbaren Idealismus und stärkstem ethischen Bewußtsein getragen war und von diesen unverrückbaren Grundlagen aus seine künstlerische Sendung zu erfüllen suchte und erfüllte. Wenn er bei seinen österreichischen Zeitgenossen auch nur zeitweise Widerhall fand, wenn seine körperliche Kraft unter dem Druck der damaligen Verhältnisse allmählich zu erlahmen drohte, so war sein Ringen für die deutsche Musik doch keineswegs etwa vergeblich, sondern trug in der Zukunft reichste Früchte. Dieser Salzburger Musiker war auf den Plan getreten in einer Zeit bedeutungsvoller Geistesströmungen und musikalischer Stilwandlungen, die sich um die Mitte seines Jahrhunderts vollzogen, und steht in der Reihe jener deutschen Geister, die, ohne die Fäden zur Vergangenheit abzureißen, die

neuen Ziele durchsetzten und der neuen musikalischen Epoche das Gepräge gaben. Als Mensch hatte er nach außen hin nichts Blendendes an sich und konnte er keine glanzvolle Stellung erlangen. So aufgeschlossen er im Familien- und Freundeskreise war, so verschüchtert war er doch in einer ihm unbekannten Gesellschaft. Er saß in den Ecken der Pariser Salons herum, es war ihm nicht gegeben, für sich selbst zu werben oder gar sich selbst in Szene zu setzen. Seinem Künstlertum fehlte jede Neigung zum äußerlich Artistischen. Schon in seiner Jugend wehrt er sich immer wieder gegen jegliche Zugeständnisse an einen platten Publikumsgeschmack, die ihm der Karriere wegen gelegentlich anempfohlen wurden. Er will die empfänglichen Menschen hinaufziehen, sich nicht herabziehen lassen.

Weil Mozarts nationale Grundlage keinerlei Schwankungen unterlag und sich mit ihr die künstlerische Meisterschaft verband, konnten in der Sicht des Klassischen die vollendeten Meisterwerke entstehen und gelingen. Stärkster und wahrer seelischer Ausdruck war ihm mit der künstlerischen Gestaltung unzertrennlich verknüpft. Eine Musik, die diese Substanz verkümmerte oder zu Gunsten rationalistischer Konstruktion ausschloß, galt ihm als artfremd und undeutsch. Nicht zu verwundern, daß bestimmte Kreise der Jahre nach dem Weltkrieg, die sich in der Verkündigung einer von jeglichen seelischen Regungen sozusagen „gereinigten Musik" nicht genug tun konnten, schon deshalb über diesen deutschen Meister nur zu spotten vermochten und seine Kunst zum alten Eisen zu werfen trachteten. Dieser Spuk der Nachkriegszeit ist glücklicherweise rasch zerstoben. Wir brauchen nicht mehr zu befürchten, daß die Werke großer Meister deutscher Klassik, auch Mozarts, als vermorscht und überlebt abgetan werden, wir brauchen nicht zu befürchten, daß das Große deutscher Musik der Vergangenheit geächtet und in den Staub gezogen wird.

Allein wir müssen uns doch auch klar machen, was uns allen, nicht nur musikverständigen Kreisen, Mozarts Kunst heute ist. Wir könnten fragen: schätzen und bewundern wir diese Kunst vielleicht, weil Fachleute von Ansehen behaupten, daß sie große Musik ist; lassen wir uns etwa durch autoritative Urteile suggestiv beeinflussen oder meinen wir etwa, daß diese Musik für besonders musikalisch Empfängliche und Geschulte etwas bedeuten kann, daß sie anderen aber wenig oder fast nichts zu sagen hat.

Die Frage ginge also dahin, was Mozarts Musik auch heute für die Allgemeinheit bedeutet. Wir dürfen hierzu sagen: zahlreiche Werke Mozarts sind wie die anderer großer Künstler natürlich nicht sofort beim einmaligen Hören oder Durchspielen voll und mühelos zu verstehen und zu erfassen. Wie alle großen schöpferischen Leistungen verlangen sie volle Hingabe und ein tieferes Eindringen in Sinn und Ziel. Hier liegt eine der wichtigen Aufgaben der musikalischen Schulung und Erziehung zur Vertiefung und Förderung des Verständnisses, um weite Volkskreise auch an diese Kunst näher heranzubringen. Ein instinktives Gefühl, daß in Mozarts Werk eine große deutsche Musik sich ausspricht, ist zweifellos allenthalben vorhanden, und dies ist entscheidend. Aber über die Hemmungen hinweg, die sich vielleicht auch aus dem Vergleich mit Werken Richard Wagners, Bruckners und der Gegenwart ergeben können, läßt sich die Empfänglichkeit durch feinfühlige Belehrung und Aufführungen in Feierstunden, in denen Körper, Seele und Geist weit aufgeschlossen sind, steigern. Dies ist eine kulturelle Verpflichtung. Denn was uns an seelischen Werten aus dieser Musik zuströmt, birgt edelste Regungen deutschen Wesens und durchflutet das aus deutschklassischem Formwillen gestaltete Kunstwerk. Was wir aus dieser Musik erfühlen, ist die unbeschreibliche Innigkeit und Zartheit, die einem reinen übervollen Herzen entquellen und den Ursprüngen deutscher Art entstammen. Dieser süddeutschen Innigkeit und Zartheit stehen aber auch nordische Kräfte des zum Kampf Entschlossenen gegenüber, die alle dunkleren Gewalten siegreich überwinden. Die Schauer des Überirdischen, des Rätselhaften des Menschendaseins, der letzten menschlichen Stunde überfallen den deutschen Musiker. Wir wissen dokumentarisch, daß Mozart sein ganzes Leben an die Stunde des ewigen Stummseins dachte und um sie seine Gedanken kreisen ließ. Aber diese Schauer drücken ihn nicht zu Boden, bis ins Requiem fließen dabei noch die Töne der Versöhnung, des Lichts, die keine Verzweiflung kennen. Auch Mozart weiß, wenn auch in anderer Weise wie Beethoven, um das Lied an die Freude, um das Lied an das Leben, das alle dunklen Schatten der Trostlosigkeit abstreift. Seine Musik kennt dabei jedoch nicht irgendwie eine oberflächliche Rokoko-Leichtigkeit, die den Ernst des Lebens in tändelnder Lebensfülle vergißt. Auch er genießt die Freuden des Lebens in vollem Zuge, sonst hätte er

nicht seinen Don Giovanni schreiben können. Aber das Leben zeigt sich ihm nicht allein in dieser irdischen Fülle. Fern jeder Oberflächennatur schaut er in die Tiefen menschlichen Daseins, und diese Urerlebnisse spiegeln sich in seiner Musik wider. Darum ist dieser Kunst diese Ursprünglichkeit, Intensität und Tiefe eigen, die sie Generationen überdauern ließ. Dieses Fühlen und Empfinden, das sich künstlerisch äußert und gestaltet ist, zeigt ein bis auf den Grund Sehen, eine Wahrhaftigkeit und Klarheit menschlichen Offenbarens, die wir mit Recht als deutsch ansprechen. Der begnadete deutsche Mensch mit einem übervollen heißen Herzen, einem sonnenklaren Geist, einer vollendeten Anständigkeit des Charakters und der Gesinnung spricht in seiner Art in Tönen aus, was ihn innerlich durchglüht, weil ihm der Schöpfer diese Sprache verlieh, wie dem großen deutschen Dichter seine Sprache und dem großen deutschen bildenden Künstler die ihm gemäße Sprache.

So erfühlen und sehen wir heute den Salzburger Meister und sein Werk. Möge auch die Jugend weiterhin dieses kostbarste kulturelle Erbe sorgsam und in deutscher Tugend der Dankbarkeit bewahren und sich an ihm stärken und erheben.

Zu Mozarts
Münchener und Mannheimer Aufenthalten

Ein Vortrag[1]

von Adolf Sandberger

Musikalische Einleitung: W. A. Mozart, Ouvertüre in B-dur („Zweite Pariser Sinfonie").

Das Stück, meine verehrten Damen und Herren, das Sie soeben in der trefflichen Interpretation Ihres Herrn Kapellmeisters Dr. Röttger erklingen hörten, führt uns sogleich hinein in jene Bezirke des Mozartschen Schaffens, deren Betrachtung uns heute beschäftigen soll.

Als ich das letzte Mal die Ehre hatte, zu Ihnen zu sprechen, war der Anlaß die Einweihung des Mozarthauses in Ihrer altehrwürdigen, auch an großen musikalischen Erinnerungen so reichen und ruhmreichen Stadt.

Heute vereinigt uns der Umstand, daß Sie das 150. Todesjahr des primus inter pares, des Ersten unter Gleichen der großen musikalischen Wohltäter der Menschheit, daß Sie das Gedenkfest Ihres Enkelsohnes Wolfgang Amadeus Mozart in einer ansehnlichen Reihe von Darbietungen auf der Bühne, im Konzertsaal und in der Kirche würdig begehen wollen. Da schien mir veranlaßt, als die ehrenvolle Aufforderung der Stadtverwaltung neuerlich an mich herantrat, an das am 27. Juni 1937 Gesagte anzuknüpfen. Damals war Gegenstand der Erörterung der Nährboden, aus dem ein Leopold Mozart erwachsen konnte, sowie seine und seines genialen Sohnes Beziehungen zu Augsburg. Heute möchte ich versuchen, diese Betrachtungen auf das übrige, damalige Bayern auszudehnen, beziehungsweise auf die zwei Stätten, die auf Wolfgang Amadeus immer

[1] Gehalten zu Augsburg am 19. Januar 1941 anläßlich der Eröffnung der dortigen Festlichkeiten zur Begehung von Mozarts 150. Todestag.

wieder eine Anziehungskraft ausübten, deren sich nicht einmal Wien oder sonst eine Stadt rühmen könnte: auf das kurbayrische München und das pfalzbayrische Mannheim. Was sonst an Verbindungen mit den heute bayerischen Territorien bekannt ist, mit Passau, Würzburg, selbst mit dem wallersteiner Hofe, tritt gegen Mannheim und München an Bedeutsamkeit weit zurück.

Die äußeren Ereignisse sind für unseren Gegenstand durch die großen Biographien, durch Jahn und Deiters, Hermann Abert, Ludwig Schiedermair, Robert Haas, Theodor von Wyzewa und Graf Georges de Saint-Foix, um nur die ansehnlichsten zu nennen, längst festgestellt. Ich brauche daher nur kurz auf sie einzugehen und beginne mit

I. Mannheim.

Mozarts wichtigster Aufenthalt in Mannheim fällt in die Jahre 1777 und 1778 und schließt unmittelbar an die Augsburger Tage von 1777 an. Bald war der einundzwanzigjährige Künstler in lebhaftem Verkehr mit den ersten Mannheimer Musikern, mit dem ausgezeichneten Flötisten Wendling, dem Oboisten Ramm, dem Fagottisten Reiner, dem weitberühmten Tenoristen Anton Raaf, insbesondere aber mit dem Hofmusikdirektor Christian Cannabich. Auch in den Familien dieser Künstler wurde er herzlich aufgenommen, insbesondere bei Cannabichs und dem Souffleur Weber, dem Onkel Carl Maria Webers. Für die jungen Damen dieser Häuser komponierte er einiges, so u. a. für Aloysia Weber, in die er sich verliebte, die Arie „Non so, d' onde viene“ (Köchel 294) und Rezitativ und Arie aus Calsabigis „Alceste“; weiter eine Klaviersonate C-dur (Köchel 309) für die liebreizende Rosa Cannabich; dann für Wendling (Flötenquartette und für die Kurfürstin sechs Violinsonaten (Köchel 301 mit 306), die er dann später in Nymphenburg der Fürstin überreichen konnte.

Bei Cannabichs war Wolfgang Amadeus gehalten wie ein Sohn, und es kann kein Zweifel sein, wurde jedoch von der Mozartforschung bisher so ziemlich ganz übersehen, daß der Pfälzer Meister auf Mozart auch rein künstlerisch in einer Weise wirkte, die den Einflüssen Johann Christian Bachs und Francesco Majos keineswegs nach-

steht, so wenig Vater Mozart auch von dem Mannheimer „gout" erbaut war.

Cannabich ist eine der merkwürdigsten Musikergestalten des 18. Jahrhunderts. Einer der glücklichsten Momente in der bayerischen Musikgeschichte, ähnlich der Berufung Senfls, Orlando di Lassos, Kerlls, Steffanis, dall'Abacos, Torris nach München, war jene von Johann Stamitz, dem Deutschböhmen, dessen Großvater aber noch in der Steiermark gesessen hatte, nach Mannheim. Stamitz, ein wahrer Bahnbrecher, begründete am Hof Karl Theodors die berühmte „Mannheimer Schule", der, unbeschadet anderer Schulen, das Hauptverdienst zufällt an der Umwandlung der geschlossenen Haltung, der „unique teneur", wie man in Paris sagte, der Barockmusik in den „durchbrochenen Stil" des Rokoko. Die Leistungen dieser Schule ins rechte Licht gesetzt zu haben, gehört zu den Verdiensten Hugo Riemanns, der in fünf Bänden unserer Bayerischen Tondenkmäler in kritischen Einleitungen und ausgewählten Partituren sowie in weiteren Publikationen das Grundmaterial zur Würdigung dieser Künstler vorlegte.

Cannabich, Stamitz' und Jomellis Schüler, konnte ein großes Erbe antreten, dessen Reichtum bereits mit Stamitz' Opus 1 offenbar wird: mit der ersten Nummer dieses Opus, dem Orchestertrio C-dur, besitzen wir bekanntlich die Incunabel der vollzogenen Stilwandlung. Von Stamitz empfing Cannabich den aufgelockerten Stil, die Kunst der Fortspinnung und Durchführung.

Haydn, der das alles zur ersten Vollendung bringen sollte, schätzte Cannabich aufs höchste, suchte und machte im Dezember 1790 auf der Durchreise nach London in München, wohin Cannabich Karl Theodor gefolgt war, seine persönliche Bekanntschaft und war derselben froh. Auch in Bezug auf Interpretation trat Cannabich ein großes Erbe an: unter ihm wurde der Mannheim-Münchner Orchester- und sonstige Vortrag der berühmteste von Europa. Was aber hier in erster Linie interessiert, ist die besagte Einwirkung auf Mozart.

Hermann Abert gibt in seiner Neubearbeitung der Jahn-Deiters'schen Biographie wohl zu, daß Cannabichs Sinfonien „von Mozartismen wimmeln", meint aber dabei, Cannabich könne ja Anleihen bei Mozart

gemacht haben. Diese „Mozartismen“ finden sich jedoch bereits in Cannabichs Opus 1, Quartetten für Flöte, Violine, Violoncell und Cembalo, insbesondere im vierten Quartett. Erschienen war dies Werk im Jahr 1759, also als Mozart drei Jahre zählte; von den Sinfonien sodann fallen mindestens drei in die gleiche Zeit, jedenfalls vor 1760. Das spätestens 1773, also in Mozarts siebentem Lebensjahr entstandene Streichquartett Cannabichs Opus 5, Nr. 3 aber enthält ein Adagio, das man getrost Mozart zuschreiben könnte. Für Cannabich weiter charakteristisch ist seine Instrumentation, die er, insbesondere in seinen dramatischen Balletten, weit über Stamitz hinausführt; und einer der ersten, der es ihm darin nachtat, war Wolfgang Amadeus.

Es wird Ihnen aufgefallen sein, wie kräftig und sonor die eben gehörte Mozartsche Ouvertüre, die nach altem Brauch mit dem Namen einer Sinfonie — 2. Pariser Sinfonie — einhergeht, im Klang sich gibt. Eine ganze Reihe Mozartscher Werke sind dermaßen Cannabich-mäßig, „mannheimerisch“ instrumentiert. Auf diese Frage kommen wir alsbald beim „Idomeneo“ zurück.

II. München.

Von Mozarts häufigen Aufenthalten in München heben sich drei besonders hervor: der im Winter 1774/75 gelegentlich der Aufführung seiner für München geschriebenen opera buffa „La finta giardiniera“, deren Bestellung vermutlich der Bischof von Chiemsee, Fürst Zeil, bei Kurfürst Max Josef durchgesetzt hatte; dann jener vom Herbst 1777, als Wolfgang Amadeus nach der Aufgabe seiner Salzburger Stellung trachtete, einen neuen Wirkungskreis zu finden; endlich die Zeit anläßlich der Fertigstellung, der Vorbereitungen und der Aufführung des „Idomeneo“, der — diesmal wohl auf Betreiben Cannabichs — vom kurbaierischen Hofe bestellten opera seria, im Winter 1780/81.

Durch das Aussterben der altbayerischen wittelsbacher Familie mit dem Tode Max Josefs, 30. Dezember 1777, war der Pfälzer Karl Theodor auch Herr von Kurbayern geworden und nach München übergesiedelt, wo es ihm so wenig gefiel, daß er auf den Gedanken geriet, den neuen Besitz gegen ein Reich Brabant an den Kaiser abzutreten, wogegen aber einerseits die

wittelsbacher Verwandten, an der Spitze die Pfälzerin Maria Anna, Gemahlin des Herzogs Clemens (sogar noch mehr als der nächste Agnat, Herzog Karl von Zweibrücken), andererseits König Friedrich II. von Preußen Einspruch erhoben, was den sog. „Bayerischen Erbfolgekrieg" zwischen Österreich und Preußen entfesselte, der dann im Mai 1779 durch den Frieden von Teschen beendigt wurde.

Cannabich und eine Reihe anderer hervorragender Kräfte waren also 1779 Karl Theodor nach München nachgekommen und wieder, wie in Orlando di Lassos Tagen, war nun München die erste Musikstadt der damaligen Welt. Das Mannheimer Orchester wurde mit dem des Max Josefschen Hofes, das ebenfalls ausgezeichnete Kräfte, wie die Komponisten, Geiger und Cellisten Kröner und Wodizka, die gelegentlich auch in Mozarts Briefwechsel erscheinen, zur Verfügung hatte, verschmolzen; mit der neuen Körperschaft setzte Cannabich seine geniale Orchestererziehung fort, begründete 1788 die Münchner öffentlichen Akademie-Konzerte und wirkte mit ununterbrochener Schaffenskraft, hochgeachtet von jedermann, bis zu seinem Tode, der ihn 1798 in Frankfurt a. M. während eines Besuches bei seinem dort als Musikdirektor tätigen Sohne Karl ereilte. —

Die beiden Opern „Finta giardiniera" und „Idomeneo" sind nicht die einzigen künstlerischen Erinnerungen, die München an Wolfgang Amadeus hat; der junge Meister schuf dort noch eine Reihe anderer Werke, die meisten davon fallen in die „Idomeneo"-Zeit; eines der früheren ist mit einem unerfreulichen Vorfall vergesellschaftet: da hatte ein Baron Dürnitz bei Mozart sechs Klaviersonaten bestellt, die Mozart auch 1775 komponierte (Köchel 279 mit 284); das ausbedungene Honorar aber, das Wolfgang so nötig hätte brauchen können, blieb der vornehme Herr dem Künstler schuldig. Andere, dankbarer empfangene Arbeiten fallen also später: für die befreundeten hervorragenden Bläser, die gleichfalls mit nach München übersiedelt waren, arbeitete Wolfgang das Streichquintett in B-dur aus dem Jahre 1768 (Köchel 46) um zu einer prächtigen, unter Mitwirkung von zwei Bassetthörnern ungemein klangschönen Bläserserenade (Köchel 361); dann zeigte er sich der Geliebten des Kurfürsten, einer der vielen, die dieser gewaltige Schürzenjäger mit seiner Gunst be-

glückte, einer Gräfin Baumgarten, für die Förderung der „Idomeneo"-Aufführung erkenntlich durch Komposition und Widmung der Arie „Misera dove son" („Ich Unglückliche, wo bin ich"; Köchel 368). Sodann entstand damals die Arie „Ma che vi fece, o stelle" („Aber was verbrach ich gegen Euch, Gestirne"; Köchel 368), ein sehr virtuoses Koloraturstück mit verschiedenen dreigestrichenen cis, ja am Schluß bis ins dreigestrichene F und Es steigend. Mehrere Kirchenstücke, darunter das bedeutende „Misericordias Domini cantabo" (Köchel 222); das ist eine Neubearbeitung von 1780 eines schon 1775 komponierten Offertoriums; weiter ein dem Oboisten Freund Ramm zu Liebe komponiertes Quartett für Oboe und Streicher in F-dur (Köchel 370), ein für die Oboe trefflich gesetztes und auch sonst liebes Stück, das merkwürdiger Weise sehr wenig bekannt ist.

* *

*

Mit der „Finta giardiniera" ist in älterer und neuerer Zeit experimentiert worden. Schon Mozart selbst nahm zwei Anläufe, sie zu einer deutschen Dialogoper, oder wie man damals sagte, „Operette" umzugestalten. Die Neufassung geschah für die Böhm'sche Theatertruppe 1780 und wurde von ihr auch hier in Augsburg zur Aufführung gebracht[2].

Eine zweite Fassung führte Böhm (nach Haas) nicht 1789, sondern 1781 in Frankfurt auf und behielt sie weiter jahrelang auf seinem Spielplan. Neuerlich bemühten sich Kalbeck und Fuchs, Bie (J) und Berger, Rudolph und Cortolezis, Karl August Rau und zuletzt Siegfried Anheißer, das Werk der Bühne wiederzugewinnen.

In ihrer Originalfassung hatte „La finta giardiniera" 1775 einen ganz großen Erfolg aufzuweisen gehabt. Wolfgang berichtet darüber seiner allein zu Hause zurückgebliebenen Mutter: „Gottlob, meine Oper ist gestern als den 13. Januar in scena gegangen und hat so gut gefallen, daß ich der Mama den Lärm ohnmöglich beschreiben kann" usw. Der Bischof von Chiemsee fand seine Empfehlung gerechtfertigt und ließ gleich am

[2] Robert Haas: W. A. Mozart (Potsdam 1933), S. 90.

14. in der Frühe Wolfgang gratulieren, „daß die Oper bei Allen so unvergleichlich ausgefallen" sei. —

Hinter der „finta", der fingierten, vorgetäuschten Gärtnerin, der Hauptperson, verbirgt sich in Wahrheit eine Marchesa Violanta, die von ihrem Geliebten, Graf Belfiore, in einer Eifersuchtsszene verwundet wurde, aufs Land flüchtete und unter dem Namen Sandrina bei dem Podestà, dem Amtmann und Richter von Lagonero, mit ihrem getreuen Diener Nardo als Gärtnerin in Dienst tritt. Der Podestà verliebt sich in sie, seine Nichte Arminda aber — Anheißer nennt sie irrtümlich Armida — findet Belfiore als eine für sie passende Partie, im Einvernehmen mit dem Podestà, der ihr den Grafen schon längst als Gatten zugedacht hatte: es entsteht, dem Charakter einer italienischen opera buffa angepaßt, ein großes Durcheinander, ein Wirrwarr von Verwechslungen, Täuschungen, glaubhaften und unglaubhaften Szenen. Sie erreichen die Grenze des Erträglichen und überschreiten sie sogar in einer abstoßenden Weise, da die Hauptpersonen wahnsinnig werden müssen.

An diesen Eigenschaften des Textbuches sind bisher alle Erneuerungsversuche mehr oder minder gescheitert; auch die Neugestaltung Anheißers, zweifellos die empfehlenswerteste der in Frage kommenden Bearbeitungen, hat sich dauernd noch nicht behaupten können. Anheißer ließ, im Gegensatz zu seinen Vorgängern, die vorhandene Musik unangetastet; — die vorhandene: denn wir besitzen nicht die Rezitative des ersten Aktes; sie gingen vermutlich schon zur Zeit der Mozartschen Umarbeitungen verloren. Als Ersatz zog nun Anheißer die Rezitative einer anderen „finta giardiniera" heran, nämlich der von Pasquale Anfossi, die seit 1776 in Rom, Wien und Neapel höchst erfolgreich aufgeführt worden war. Diese Notmaßregel läßt sich wohl verteidigen, denn die Rezitative wirken, wie wir 1925 in München erproben konnten, keineswegs neben Mozarts Musik stillos: ein Beweis, daß sie Qualität besitzen, aber auch ein Beweis, wie nahe Mozart 1777 noch den Italienern steht. Wyzewa und St. Foix sind sogar der Ansicht, Anfossis Werk habe Mozart direkt zum „Modell" gedient, und belegen das mit guten Gründen.

Andererseits aber ist Mozart den Italienern weit voran; voran durch seine individuelle Innigkeit und Wärme, durch Tiefe und Charme, durch die erhöhten Reize von Harmonik und Modulation, durch die Hebung des ganzen Ausdrucks auf ein seelenvolleres Niveau; durch die Verfeinerung der Orchesterbehandlung, die auch den Instrumentalkörper häufig in die Charakterisierung mit einbezieht; durch ausgezeichnete Ensembles, vor allem die Finales des ersten und dritten Aktes, endlich durch eine Anzahl von Einzelnummern, die bereits nahe an „Figaros Hochzeit" heranrücken.

Mit Recht hat man die „finta giardiniera" als eine Sublimierung der ganzen Gattung der italienischen opera buffa bezeichnet, eine Sublimierung der Schöpfungen Galuppis, Piccinis, Anfossis usw. Den Kernpunkt hat Hanslick, in diesem Falle einmal ein vertrauenswürdiger Zeuge, in die Worte zusammengefaßt: „Über der finta giardiniera liegt der leuchtende Glanz der Jugend und des Genies".

Soll nun ein solches Werk auch fernerhin nur episodisch auf der Bühne erscheinen? —

Die Dinge stehen demnach so: auf der einen Seite eine köstliche Musik, auf der anderen ein, trotz der brauchbarsten der Bearbeitungen, eben der von Anheißer, nicht völlig zu sanierender Text. Also was tun? Kann man den Theatern zumuten, weiter Kraft, Zeit und Mittel für ein Werk aufzuwenden, mit dem Risiko, daß das Publikum doch nicht recht mitgeht? Die Antwort kann aber m. E. nur lauten: „Ja". Im Bühnenbetrieb haben zwar die Götter vor das Große nicht nur den Schweiß, sondern auch den Kassarapport gesetzt, aber das sollte *bei einer wahrlich kulturellen Aufgabe* nicht den Ausschlag geben. Wir stoßen sogleich bei „Idomeneo" auf ein ähnliches Problem. Bei der „finta giardiniera" aber fällt gegenüber dem ernsten „Idomeneo" noch in die Wagschale, daß wir gerade an *heiteren* Opern keineswegs reich sind. Überhaupt wäre das der vielleicht schönste Erfolg der gegenwärtigen Feiern, wenn sich alle Berufenen darauf besännen, welche kulturellen Pflichten bei Mozart denn überhaupt noch der Erfüllung harren; um einen positiven Vorschlag zu machen, plädiere ich zunächst für eine p l a n m ä ß i g e Pflege der Streichquintette und Bläserstücke.

*   *
*

Mit „Idomeneo" kommen wir zu einem Werk, das in nächster Zeit das Repertoire dieses Augsburger Hauses zieren soll, und zwar in der Bearbeitung unseres großen Landsmannes Richard Strauß.

Unlängst, nach der dritten hiesigen „Dafne"-Aufführung äußerte sich Meister Strauß in kleinerem Kreise über diese seine „Idomeneo"-Bearbeitung. Er betonte, daß es ihm darauf ankam, den Charakter einer Bearbeitung zu wahren, und er erläuterte die hiezu getroffenen Maßnahmen. Es ist sehr interessant, deren Realisierung Schritt für Schritt mit dem Original zu vergleichen[3].

Sie fragen vielleicht: „Also wieder eine Bearbeitung? Ist denn das nötig, kann man denn das Werk nicht genau so geben, wie es Mozart hinterlassen hat; wie wir „Don Giovanni", „Figaros Hochzeit" oder die „Zauberflöte" geben?"

Im Gegensatz zur „finta giardiniera" möchte ich antworten: man könnte schon. Aber es ist doch, wie die Dinge nun einmal praktisch liegen, empfehlenswerter, auch beim „Idomeneo" „Retouchen" vorzunehmen, insbesondere gegenüber der Ausdehnung der Rezitative, aber auch gegenüber gewissen Arien. —

Das Libretto des „Idomeneo" stammt aus der Feder eines jener italienischen Korrespondenten, die da und dort an den deutschen Höfen saßen und nach Bedarf auch Verse schmiedeten, aus der Feder des Salzburger Hofkaplans Abbate Varesco. Zu Grunde legte der Abbate den Text einer, Anfang des Jahrhunderts für den Pariser Komponisten Campra gedichteten „Tragédie en musique" von Danchet: „Idomenée", die am 12. Januar 1712 in Paris erstaufgeführt worden war.

Es handelt sich um einen Stoff aus dem griechischen Sagenkreis:

> Ähnlich Odysseus macht Idomeneus, König von Kreta, nach der Zerstörung Trojas Irrfahrten. Endlich kommt er in die Nähe seiner heimatlichen Küste; da erhebt sich ein gefährlicher Sturm. In seiner Not gelobt der König, dem Herrscher der Meere, Poseidon, denjenigen zu opfern, der ihm als erster an Land begegne. Das ist nun sein eigener

[3] Über die Motivierung von Strauß' Eingriffen vgl. Joseph Gregor „Richard Strauß" (München 1939), S. 216 ff.

Sohn Idamantes. Der König pflegt Rat mit seinem Vertrauten Arbaces, wie er sich des Gelübdes entledigen kann; dieser empfiehlt, Idamantes wegzuschicken, nach Argos.

Der Königssohn wird von zwei Mädchen geliebt, von Ilia, einer gefangenen trojanischen Prinzessin, die er vor dem Ertrinken rettete, und von der Tochter des Priamus, Elektra; von diesen Frauen ist jede nach ihrer Art an der Handlung beteiligt.

Bei der Einschiffung des Idamantes wühlt Poseidon erneut die Wogen auf und läßt die Königsstadt von einem scheußlichen Meerungeheuer bedrohen. Das Volk verlangt Befreiung von diesem, der Oberpriester begehrt zu wissen, wer geopfert werden soll. Mittlerweile tötete Idamantes das Untier und beut dann sich zum Opfer. An seiner Stelle aber erbietet sich Ilia, zu sterben.

Das rührt Poseidon, er befiehlt durch ein Orakel: „Idomeneo, cessa esser Rè, la sia Idamante, ed Ilia a lui sia sposса." („Idomeneus, steig herab vom Thron! Idamantes sei König und Ilia seine Gattin.")

Elektra aber entfernt sich wutenbrannt und hat angekündigt, sie werde sich ein Leid antun.

Während Danchet sich fast durchwegs an die Sage hielt, änderte Varesco gegenüber Danchet ziemlich weitgehend. In der Sage und bei Danchet ermordet Idomeneus in der Tat seinen Sohn; bei Danchet tut er es aber, ohne sein Opfer zu kennen, und will sich dann selbst töten, wird aber daran verhindert.

Um einen glücklichen Ausgang zu erzielen, wie ihn die italienische Oper liebte, führte Varesco nun Poseidons Orakel ein und stellte sich auch sonst auf den Boden der heimatlichen opera seria: um der Gesangsfreudigkeit und um der Rücksicht auf die üblichen Ansprüche der Sänger willen führte er auch Arien ein, die dramatisch entbehrlich waren, insbesondere gegen den Schluß zu. Mit dem Gebot des Orakels ist die Handlung zu Ende. Varesco aber läßt weitersingen. Dazu kommen überlange Rezitative und andere Beeinträchtigungen der Bühnenwirksamkeit.

Deshalb also Bearbeitungen, deren auch, früher und neuerlich, neben Strauß, andere zu verzeichnen sind: eine von dem verdienten Leiter der

Dresdener Mozartgemeinde, dem Schweizer Lewicki, die andere von Ermanno Wolf-Ferrari. Eine Bearbeitung des Werkes für den Konzertsaal durch Meckbach brachten die Würzburger Mozartfeierlichkeiten von 1941. Wenn man Wolf-Ferraris Fassung mit dem Original vergleicht, spricht zweifellos sehr vieles zu ihren Gunsten. Aber der dritte Akt ist m. E. entscheidend. Da läßt nämlich Wolf-Ferrari (oder — aus dem Vorwort der Partitur geht es nicht klar hervor — ist es sein Mitarbeiter Ernst Leopold Stahl) die Geister der vom Ungeheuer Getöteten langsam über die Bühne wandeln. Dieser Auftritt, dessen Erfindung offenbar in Shakespeareschen Eindrücken wurzelt, bringt eine ganz fremde Welt in den Schluß, deren Auswirkung wir in München erproben konnten und die vielfach als nicht homogen empfunden wurde. —

Wieder erzielte Mozarts zweite Münchner Oper in der kurfürstlichen Residenz einen außerordentlichen Erfolg. Die Aufführung der „finta giardiniera" hatte im alten Theater- und Redoutenhause am Salvatorplatz stattgehabt; der 29. Januar 1781 fand „Idomeneo" im „neuen kurfürstlichen Opernhause", das ist das jetzige Residenztheater. Das „neu" im Idomeneo-Textbuch ist natürlich nicht wörtlich zu nehmen, denn Cuvilliés Wunderschöpfung stand ja bereits 28 Jahre (es sollte nur der Unterschied gegenüber dem alten Haus am Salvatorplatz gekennzeichnet werden).

Vater Leopold war diesmal bis kurz vor der Aufführung zu Hause geblieben. Die Reise des Salzburger Erzbischofs nach Wien zur Beisetzung der Kaiserin Maria Theresia ermöglichte ihm aber dann doch noch, die Salzachstadt auf eigene Verantwortung zu verlassen und dem Triumph des „Idomeneo" beizuwohnen.

Leider — und damit kommen wir so ziemlich auf das unerfreulichste Blatt der sonst so stolzen bayerischen Musikgeschichte — leider hatte dieser Triumph für Mozarts Zukunft keinerlei wirtschaftlich förderliche Auswirkung. In München, darnach in Mannheim, dann wieder in München wirken zu können, das war Wolfgangs Wunschtraum.

Er paßte auch nirgends anders hin als nach Süddeutschland.

Das wußte er selbst und schlug aus dieser Erkenntnis sowie aus österreichisch fühlendem Patriotismus ein Angebot König Friedrich Wilhelms II. von Preußen, als hochbesoldeter erster Kapellmeister nach Berlin zu kom-

men, ab, obwohl seine ganze finanzielle Misere damit ein Ende gehabt hätte[4]. Auch in Paris hatte sich Wolfgang nicht recht wohl gefühlt. Hingegen bemühte er sich ständig in Kur- und Pfalzbayern um eine Anstellung bei Max Josef oder Karl Theodor, ja, trachtete überhaupt, in München zu bleiben. Unterbreitete er doch dem Vater den Vorschlag, ohne jede feste Stellung sich in München niederzulassen, da sich der kunstfreundliche Besitzer des damals berühmtesten Münchner Gasthauses „Zum schwarzen Adler" in der Kaufinger Straße, Albert, erboten hatte, unter zehn seiner Freunde monatlich je einen Dukaten pro Kopf für Mozarts Substentation aufzubringen.

Wenn Kurfürst Max Josef wiederholt Wolfgangs Bitte um eine Anstellung mit der „Begründung" abschlug: „es sei noch zu früh, Wolfgang solle erst reisen" — was er doch schon längst getan hatte — oder: „es sei keine Vakatur da", so kann man noch einräumen, daß Max Josefs ohnehin nicht sehr reiche Mittel in der Tat festgelegt waren, auch er elbst für sich nur wenig Ansprüche machte. Karl Theodor aber, der für alle möglichen persönlichen Passionen, insbesondere seine Maitressen, Geld hatte, kann kaum entschuldigt werden. Er hatte Mozart erst in Mannheim hingehalten, er hatte jetzt beim „Idomeneo" schon am 27. Dezember 1780 bei einer Probe Wolfgang „Bravo" zurufend gesagt: „man sollte nicht meinen, daß in einem so kleinen Kopfe so was Großes stecke"; er hatte weiter einem ersten Hofherrn versichert, daß ihm noch niemals eine Musik einen solchen Eindruck gemacht habe: „ich war ganz surpreniert ... das ist eine magnifique Musik".

Aber auch jetzt war für den Komponisten dieser magnifiquen Musik „keine Vacatur" da.

Es ist nicht auszudenken, wieviel Sorge und Lebensnot unserem Meister erspart geblieben wäre, wenn er wirtschaftlich festen Boden unter den Füßen gehabt hätte. Und es ist nicht auszudenken, was wir noch alles von Mozart besitzen könnten, wenn die steten

---

[4] Abert (I, 1005) will diese Zeugnisse vaterländischer Pietät als Rührseligkeit und Schmachtlapperei abtun, die Mozart nicht zuzutrauen seien. M. E. verkennt Abert dabei völlig Mozarts ausgesprochen österreichisch-süddeutsche Natur ebenso wie die allgemeine Geisteshaltung des damaligen Österreich.

finanziellen Nöte nicht schließlich seine Gesundheit so untergraben hätten, daß er einer damals in Wien herrschenden Seuche — „Frieselfieber" genannt — mit 35 Jahren erlag. —

Doch zurück zum „Idomeneo". Carl Maria Weber sagt einmal, ein Komponist ließe sich einen Operntext nicht in die Hand stecken, wie ein Schuljunge einen Apfel.

Auch Mozart stand im allgemeinen seinen Librettisten, in unserem Fall Varesco, kritisch mitschaffend gegenüber. Hinsichtlich der Ansprüche der Sänger war er keineswegs stets nachgiebig, so sehr er sich auch bemühte, ihnen Partien zu schreiben, an denen sie auch ihre individuellen Eigenheiten berücksichtigt fanden. So setzte er dem in ganz Europa gefeierten väterlichen Freunde Raaf gegenüber durch, daß das geniale Quartett, für das Raaf lieber eine Arie für sich gehabt hätte, blieb, wo es stand. Mozart erkannte im Libretto Textänderungen für erforderlich; Vater Leopold mußte Varesco in Salzburg dazu überreden. Von anderen Eingriffen „braucht der Librettist", wie Wolfgang an den Vater schreibt: „nichts zu erfahren". Insbesondere im 3. Akte hat der Komponist die Rezitative schon selbst stark gekürzt. Aber auch feinere Maßnahmen sind zu verzeichnen: im ersten Akt teilte Mozart den Chor in zwei Chöre — einen des Volkes am Land, und einen der Schiffbrüchigen. Letzterer singt hinter der Szene und ist mit gedämpftem Orchester begleitet, eine Maßnahme, die die größte Wirkung macht. Varesco hat daran gar keinen Anteil.

Im übrigen verlangte der Librettist, daß sein Poem im *Textbuch* genauso gedruckt werde, wie er es geschrieben habe. Dies geschah auch, und so kommt es, daß das 1781 bei Thuille in München gedruckte Original-Textbuch gegenüber der Originalpartitur mancherlei Abweichungen aufweist, die 1781 auch der Hörerschaft aufgefallen sein müssen. Das Autograph der Partitur liegt, wunderbar erhalten, in der Berliner Staatsbibliothek. Die beste Beschreibung des Originals findet sich im Revisionsbericht der Gesamtausgabe[5]. —

[5] Es wäre eine schöne Aufgabe für einen Mäzen, der Münchener Staatsbibliothek ein Photo zu stiften.

Auch vom „Idomeneo“ ist gesagt worden, daß er die Krönung der ganzen historischen Gattung der opera seria darstelle. Niemand wird heute mehr unterschätzen wollen, was Mozart auch auf dem Gebiet der ernsten Oper den Italienern, insbesondere den sogenannten „Neuneapolitanern“, verdankt, die bereits, unabhängig von Gluck, in Anlehnung an das Musikdrama der Franzosen, eine Reform der italienischen Oper im dramatischen Sinne anstrebten. Aber darin behält Jahn unanzweifelbar Recht, *daß die Krönung der opera seria erst Mozart gelang,* weil es in erster Linie auf die Schöpferkraft, als Norm für die Beurteilung von Künstler und Kunstwerk, ankommt. Auch hatte Mozart das Glück, bereits von Gluck als seinem nächststehenden Vorgänger lernen zu können und Einwirkungen von „Orfeo“, „Alceste“ und „Iphigenie“ sind im „Idomeneo“ mit den Händen zu greifen. Allein *Mozarts* Schöpferkraft konnte Charaktere musikalisch formen, ja sie vor unseren Augen sich entwickeln lassen, wie sie uns im „Idomeneo“ entgegentreten. Mit besonderer Kunst ist dabei die echt weibliche, liebenswerte, tapfere Ilia gestaltet.

Stücke, wie deren innige Arie im ersten Akt „Padre, genari, addio“ — „Vater, Verwandte, lebet wohl“ — oder im dritten „Zephiretti lusinghiere“ — „kosende Lüftchen“ — wird man in italienischen oder Gluck’schen Partituren ebensowenig finden, wie die Konzentrierung der Charaktere in dem wundervollen Quartett des dritten Aktes „Andro ramingo e solo“ — „Flüchtig und allein werde ich gehen“ —; oder die Arie im ersten Akt: „Pietà, numi, pietà“ — „Erbarmen, Götter, Erbarmen“, — oder das ergreifende „O voto tremendo“ — „o schrecklich’ Gelübde“ — im dritten Akt, obwohl gerade *das* erst nach Gluck geschrieben werden konnte.

Überlegen ist „Idomeneo“ allen seinen Vorgängern: melodisch und modulatorisch in Kühnheit und Feinheit; man sehe nur die harmonischen Folgen im Schreckenschor des zweiten Aktes, die stufenweise abwärts rückenden c-moll, b-moll, gis-moll, fis-moll, und die feinen sonstigen Wirkungen von Harmonie und Modulation da und dort. Kontrapunktisch aber kann kein Italiener, und auch besonders Gluck nicht, an Mozarts Meisterschaft, überhaupt an seine Kompositions*technik* heran, an seine Imitationenerfindung, von der auch das Quartett Proben enthält, an seine prachtvolle Baßführung — diese ist immer ein wichtiges Kennzeichen

technischer Meisterschaft — noch an die wiederum entzückende Ziselierung so vieler Einzelstellen, bei einem stets aufs Ganze gerichteten Blick und der Führung in großen Bogen, der Gestaltung des reifen Künstlers. Und schließlich gibt es auch keine italienische, französische oder Glucksche Oper, die so reich, so saftig, so interessant instrumentiert wäre wie „Idomeneo" mit seinen vier Hörnern, Posaunen, seinen sordinierten Hörnern und Trompeten, samt der Piccolo-Flöte. Hier trug der Verkehr mit Mannheim, das Studium insbesondere, wie angedeutet, der Cannabichschen dramatischen Ballette, deren „dramatischen Schwung und Ausdruckskraft" Zeitgenossen und Nachfahrende wohl erkannten, prächtige Früchte; und auch das starke und großartige jetzige Münchener Orchester hat am „Idomeneo" seinen Anteil, die Körperschaft, in der gerade die hervorragendsten Künstler Mozarts alte Mannheimer Freunde waren. In Ilias zweiter Arie, die eine konzertante Begleitung von Flöte, Oboe, Fagott und Horn aufweist und den Freunden sozusagen auf den Leib geschrieben wurde, ist uns damit ein besonders entzückendes und geistreiches Stück beschert worden. —

Soweit, meine geehrten Damen und Herren, wollte ich diese Untersuchungen führen. Herr Kapellmeister Dr. Röttger wird nun noch die Freundlichkeit haben, Ihnen ein klingendes Beispiel aus „Idomeneo" zu vermitteln, in Gestalt der Ouvertüree, dieses heroisch-pathetischen, noblen Stückes. Mozart hat in ihm die traditionelle Form der mehrteiligen italienischen Sinfonia ebenso aufgegeben, wie in der eingangs gehörten B-dur-Ouvertüre. Es hat vielmehr die Form eines ersten Sonatensatzes. Dieser instrumentale Prolog bereitet auf das Bedrohliche vor, was uns in der Oper erwartet, und leitet unmittelbar an die erste Szene hinüber. Auch in ihm finden wir die harmonischen und melodischen Qualitäten des sonstigen Werkes. Melodisch insbesondere den köstlichen a-moll-Seitensatz, der die Stelle des zweiten Sonatenthemas versieht und in einer genialen Wendung nach C-dur bis in Schubertsche Bezirke vorstößt. Ich deute diese Partie als Charakterbild der I l i a. In den letzten Takten aber hören wir einen deutlichen Nachklang von Glucks Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis".

Jungfer Tanzmeister Mitzerl und Joli Sallerl, zwei angebliche Liebchen Mozarts

Von Friedrich Breitinger

Goethe schrieb einst: „Im Auslegen seid frisch und munter! Legt ihr nichts aus, so legt was unter!“ Leider läßt sich nicht behaupten, Goethe habe diese Worte auf gewisse Mozartbiographen und den nie abreißenden Schwanz ihrer kritiklosen Nachbeter gemünzt, die, ohne sich jemals selbst etwas erarbeitet zu haben, frisch und fröhlich Aufsätze am laufenden Bande erzeugen, in denen sie die Ehre großer Deutscher mit leicht hingeworfenen Bemerkungen oder Behauptungen in Frage stellen oder kränken. Trotzdem treffen aber Goethes Worte auf sie zu, denn das Unterlegen haben sie stets trefflich verstanden. Wie leicht man mit Behauptungen aufwarten kann, das bewies zum Beispiel Otto Erich Deutsch (J), der ob seines fehlerreichen Kommentars von der internationalen Presse hochgelobte Mitherausgeber der Briefe Vater Mozarts, als er schrieb, der spätere salzburgische Hof- und Feldtrompeter Josef Fellacher sei statt nach Anhalt nach Salzburg engagiert worden. Vater Mozart hatte aber nur geschrieben, daß Fellacher „anhalt“, das heißt, sich bewerbe, nach Salzburg zu kommen! 1940 schrieb ein hervorragender Kunstkenner im Katalog der Gedächtnisausstellung zu Ehren eines großen Salzburger Malers, der betreffende Künstler habe vielleicht sein großes Interesse für Architektur von seinem Großvater, einem Baumeister, ererbt. In einem Aufsatz über die Eltern und Vorfahren dieses Malers, der dieser Schlußfolgerung zugrundelag, hatte aber der Verfasser des vorliegenden Beitrages geschrieben, der Großvater sei Braumeister in Braunschweig gewesen.

Ehrenrührig und das Andenken der Schwester Mozarts schwer schädigend war es aber, als Rudolf Hans Bartsch in einem Roman die völlig erfundene Behauptung aufstellte, Mozarts Schwester Nannerl, die spätere Freifrau Berchtold von Sonnenburg, und ihr Verehrer, der salzburgische

Hauptmann Diepold (in den Briefen der Familie Mozart unrichtig D'Yppold genannt) hätten ein uneheliches Kind gehabt und der Verführer Nannerls sei dann deswegen im Duell getötet worden. Anläßlich des hundertfünfzigjährigen Gedenkens an die Hochzeit Nannerls konnte vom Verfasser im August 1934 nachgewiesen werden, daß der Heiratskontrakt und die Auszahlungsquittung noch erhalten sind, laut welcher Nannerls Gatte am Morgen nach der Hochzeit 500 Gulden als Morgengabe „in praemium virginitatis" an seine junge Frau auszahlte. Es ist wirklich traurig, daß sogenannte „dichterische Freiheit" sich ungestraft an der Ehre einer wehrlosen Toten, der Schwester eines der Größten unserer deutschen Nation, austoben durfte.

Im Rahmen eines Aufsatzes auch nur annähernd aufzählen zu wollen, wieviele „Liebchen" Mozart selbst in der ungeheuren Mozartliteratur angedichtet worden sind, wäre vergebliches Bemühen. Legion ist die Zahl der wissenschaftlich, feuilletonistisch oder anekdotenhaft aufgezäumten Stellen über all die Verhältnisse, Amouren und Liaisons, Liebeleien und Stubenmädeleien, die Mozart gehabt haben soll. Einen Beweis für ihre Behauptung zu erbringen, darüber sind diese Steinwerfer im Glashause erhaben. Die vorsichtigen Ehrabschneider ziehen sich hinter die schützende Brüstung eines „wahrscheinlich" oder „vielleicht" und die so bequemen Gedankenstriche zurück, um von dort aus ungefährdet ihr Gift verspritzen zu können. Semper aliquid haeret. Das trifft auch auf Mozart zu. In seiner Geburtsstadt Salzburg haben die Geschichtskundigen und Heimatforscher längst klipp und klar nachgewiesen, daß der durchaus ehrsame Steinmetzmeister Sebastian Stumpfegger nur sechsmal verheiratet war, einige seiner Frauen laut Sterbematriken sogleich nach einer Entbindung starben und seine sechste Frau ihn um viele Jahre überlebt hat. Das nützt alles nichts, man wird doch immer wieder die willkommene Schauermär erzählen hören, die bekannten sieben Kreuze im Petersfriedhofe seien die Ruhestätte jener sieben armen Frauen, die der Salzburger Blaubart zu Tode gekitzelt habe!

Auch Mozart haben überaus böse Zungen mit einem Gattenmordversuch und einem Selbstmord in Verbindung gebracht. Selbst Beethoven weigerte sich, vor Mozarts Schülerin, der Justizkanzlistensgattin Magdalena Hof-

demel zu spielen, weil „sie die Geschichte mit Mozart gehabt habe". Und noch Otto Jahn schrieb in seiner Mozart-Biographie über diese Angelegenheit als „ein Verhältnis leichtsinniger Art" und „das einzige wohl verbürgte Verhältnis", das Mozart gehabt habe. Einige Jahre später hat er allerdings diese seine Erzählung im „Mozart-Paralipomenon" reuig widerrufen. Aber ein Widerruf kommt nicht vor die Augen aller, die den Angriff gelesen haben, und schließlich: Gedruckt bleibt gedruckt.

Aber es ist ja gar nicht nötig, achtzig oder hundertzwanzig Jahre zurückzugehen, denn noch vor kurzem prägte ein sehr frei nach Eduard Mörikes feinfühliger Novelle gestalteter Film vielen Millionen von deutschen Kinobesuchern unauslöschlich ein, wie Mozart auf der Reise nach Prag drum und dran war, en passant einen kleinen Ehebruch mit einer reizenden und natürlich ebenso musikalischen Gräfin oder Prinzessin zu begehen, während die nichtsahnende Gattin Mozarts wartete, bis die kleine Nachtmusik im Märchenschlosse ausgespielt war. Natürlich kommt es auf das Urteil derer, die ihre Kenntnis über das Leben Mozarts aus einem Filme schöpfen, nicht an, aber es sollte überhaupt unmöglich sein, das Bild eines der Größten unseres Volkes, wenn auch mit Glacéhandschuhen, verunstalten zu dürfen, denn die Treue ist genau so wenig ein leerer Wahn wie die Ehre.

Daß Mozart seine spätere Schwägerin Aloisia Weber innig liebte, ist eine unbestrittene Tatsache. Ebenso wahr ist es auch, daß der Meister seiner Gattin Konstanze in inniger Liebe bis zu seinem Tode zugetan war, obwohl er sich in ihr etwas ganz anderes erhofft haben dürfte. Konstanze war sich dessen wohl bewußt, daß die gefeierten Künstlerinnen, die Mozarts Lebensweg kreuzten, ihr an Begabung und Bildung hoch überlegen waren. Aus diesem ihrem Minderwertigkeitsgefühl sind auch ihre gelegentlichen Eifersuchtsanfälle zu erklären, denen so manche Glauben schenkten, ohne daß auch nur die Spur eines Beweises für Mozarts Untreue gegeben wäre. Auch Josefa Duschek, Mozarts freundliche Gastgeberin in der Villa Bertramka in Prag, soll ihm „eine gute Kameradin, vielleicht auch mehr" gewesen sein, schreibt 1940 Bernhard Paumgartner[1], ohne

[1] Paumgartner: „Mozart" (Berlin-Zürich 1940), S. 476. Vgl. Hans Engels Besprechung dieses Werkes in „Deutsche Musikkultur" (VI 2/3, Juni-September

den Beweis anzutreten. Gewiß, sie schreibt Mozart, daß er „schlimm“ gewesen sei; damit ist aber noch gar nichts bewiesen. Mozart nennt sich sogar selber schlimm im Zusammenhang mit seinem Augsburger Bäsle, fügt aber hinzu, daß sie die Augsburger Honoratioren arg gefoppt haben. Dieses „foppen“ anderer ist eine liebe, kleine Bosheit, die Mozarts süddeutsche Natur ihm auf den Lebensweg mitgegeben hat. Es ist aber höchst müßig und überflüssig, die Frage zu stellen, ob Mozart, der mit Liesl Cannabich in Mannheim ebenso seinen übermütigen Spaß trieb wie mit der Base in Augsburg, diese Mädchen „besessen“ habe. Autoren, die sich allzu sehr für die bejahende Antwort auf diese Frage interessieren, verraten damit nur ihre eigenen Gedanken.

Es ist klar, daß nach der Meinung unzähliger Artikelschreiber dem jungen gefeierten Meister auch in seiner Heimat die Liebchen schockweise in die Arme liefen, er mochte wollen oder nicht. Seit man aus dem früher modernen „apollinischen“ Mozart jetzt den „leidenschaftdurchwühlten Stürmer und Dränger“ gemacht hat, an dessen Armen man von Tag zu Tag (das heißt von Buch zu Buch) den Biceps mit freien Augen wachsen sieht, seither ist das für alle aufgeklärten Verteidiger der Rechte der Jugend nur natürlich. Die geheimnisvolle „Annamiedl“, die „großaugete Mundbäckentochter“, die Barisani Thresl, die Mölk Waberl, um nur einige zu erwähnen, deren Namen uns die Mozartbriefe nennen, und noch mehr Ungenannte fielen ihm „zum Opfer“, ohne daß er sich anzustrengen brauchte, denn „zu viele schöne Frauen lachten ihm mit feuchten verheißungsvollen Augen entgegen, wenn sein mattes Gesicht im Lichte der Töne aufglühte“! So zu lesen in einem 1940 erschienenen Buche[2]. Und wirklich lassen sich nach der Meinung der „Liebchenstatistiker“ Briefstellen Mozarts anführen, die hiefür den Beweis liefern.

Gewiß, manche briefliche Andeutungen Mozarts, besonders an die Schwester, die „Vertraute seiner Liebesgeheimnisse“, lassen mit einiger Wahrscheinlichkeit darauf schließen, daß dem sechzehn- oder siebzehn-

---

1941), S. 92/93, der der Biographie die verdiente Anerkennung zollt, aber gerade im Hinblick auf die hier zur Diskussion stehenden Fragen bemerkt: „Zuweilen entgleist er allerdings.“

[2] Paumgartner a. a. O. S. 231.

jährigen Jüngling schon das eine oder andere Mädchen mehr gefiel als andere. Nur übersieht man dabei immer, daß Mozart nicht nur damals noch ein halbes Kind war, sondern sich durch sein ganzes Leben seine kindliche und reine Denkungsart bewahrte, mochten auch die äußeren Formen manchmal den Einfluß der etwas groben, aber grundehrlichen salzburgischen Eigenart allzu sehr verraten.

Eine durchaus unbestreitbare Tatsache erschien es aber seit hundert und mehr Jahren, daß die Jungfern Tanzmeister Mitzerl und Joli Sallerl Liebchen Mozarts waren. Denn Mozart selbst verleiht ihnen in Briefen, die noch erhalten sind und im Archiv des Mozarteums Salzburg als corpora delicti besichtigt werden können, Kosenamen wie Schatzerl und Engerl, er scheute sich nicht einmal, ihnen Küsse zu senden! Da soll noch so ein Sittlichkeitsanwalt behaupten, das seien keine Liebschaften gewesen! Hören wir einmal: am 30. Dezember 1774 schreibt Mozart, damals noch nicht einmal 19 Jahre alt, was als Indicium umso schwerer ins Gewicht fällt, an seine Schwester[3]:

> „An die jungfrau Mizerl, bitte, alles erdenkliches, sie soll an meiner liebe nicht zweifeln. Sie ist mir beständig in ihrer reizenden Negligée vor augen. Ich habe vielle hübsche Mädl hier gesehen, aber eine solche schönheit habe ich nicht gefunden.“

Unbestreitbar: das ist ein hundertprozentiger Beweis, daß Mozart mit dieser pikanten, geheimnisvollen Schönen ein Verhältnis hatte. Deutlicher kann man es ja nicht selbst zugeben! Übergehen wir weitere Beweisstellen für den Fall der Tanzmeister Mitzerl und wenden wir uns gleich den nicht minder beweiskräftigen Briefstellen zu, aus denen Mozarts Liebesverhältnis zur Joli Sallerl unwiderlegbar hervorgeht. Am 31. Oktober 1777 schreibt Mozart aus Mannheim am Schlusse eines Briefes an seinen Vater[4]:

> „Ich sag dir tausend Dank, mein liebste Sallerl
> und trincke dir zur ehr ein ganzes schallerl
> Coffee und dann auch thee und limonadi

---

[3] Schiedermair: „Die Briefe Mozarts und seiner Familie“ (München 1914), I 48.

[4] Schiedermair a. a. O. I 102.

und tundke ein ein stangerl vom Pomadi
und auch — auweh, auweh, es schlägt just Sex,
und wers nit glaubt, der ist — der ist — ein fex."

In dem Tausch von „Versbriefen", die zwischen Mozart und Sallerl schon seit Jahren hin und hergingen, sollte es aber bald darauf noch bunter und deutlicher kommen. Am 20. Dezember 1777 schrieb Mozart in unverfrorener Offenheit in einem Briefe an den Vater, der diese Liebelei seines jungen Sohnes anscheinend duldete[5]:

„Mein liebste Sallerl, mein schazerl!
Meine liebste Nannerl, mein schwesterl,
(Diese wußte also auch von dieser Liebschaft!)
Ich thue mich halt bedanken für deinen glückwunsch, Engel,
und hier hast ein' von Mozart, von den grobeinzigen bengel,
ich wünsch dir glück und freude, wens doch die sachen giebt,
Und hoff, Du wirst mich lieben, wie dir der woferl liebt;
ich kan dir wahrlich sagen, daß er Dich thut verehren,
Er luf (liefe) Dir ja ins foier (Feuer), wen Du's thatst a (auch) begehren,
ich mein(e), ich mus so schreiben, wie er zu reden pflegt!
mir ist so frisch vor augen, die liebe, die er hegt,
für seine joli sallerl und seine schwester Nanzerl,
ach kommt gschwind her, ihr lieben, wir machen gschwind ein tanzerl."

Das ist zwar reichlich kindisch, sagten hiezu die „Kenner", aber immerhin eine ausgesprochene Liebeserklärung an die Sallerl. Noch mehr: in den folgenden Zeilen läßt er nicht nur Papa und Mama, Schwester und Bruder, sondern auch „die Maitresse vom Woferl" leben, womit niemand anders als die Sallerl gemeint sein kann!! Kann man noch unverschämter sein Liebesgeheimnis entschleiern?

Wir wollen der allzu sehr erhitzten Phantasie der „Liebchenerfinder" gleich die kalte Dusche in Form zweier Matrikenauszüge verabreichen. Das Sterbebuch III der Stadtpfarre St. Andrä in Salzburg meldet auf Seite 166 als am 5. April 1788 gestorben: „M a r i a A n n a R a b i n , ledigen Stands,

[5] Schiedermair a. a. O. I 145 f.

Feilhauers Tochter vom Österreich, Besitzerin des Tanzmeisterhauses, 78 Jahre, am Schlag."

Das Sterbebuch der Dompfarre in Salzburg gibt als am 5. Dezember 1788 gestorben an: „R o s a l i a J o l y e, Kammer Jungfer bey Titl. Herrn Obrist Hofmaister Graf von Arco, 61 Jahre alt, am Lungenbrand". Ergänzend berichtet hiezu eines der Taufbücher der Dompfarre in Salzburg, daß Maria Anna Rosalia Walburga Joli am 4. April 1726 in Salzburg geboren war.

Mit anderen Worten: als Mozart, damals noch nicht 19 Jahre alt, im Dezember 1774 in Erinnerung an ihr reizendes Negligé der pikanten Tanzmeister Mitzerl, seiner Hausfrau, den schmeichelnden Liebesgruß sandte, war die schöne Jungfer bereits 64 Jahre alt! Vater Mozart würde zu dieser unumstößlichen Feststellung sagen: „Basta! Das spritzt!" Übrigens schrieb er tatsächlich am 13. August 1778 an Wolfgang[6]: „Die Mitzerl dankt für die Erinnerung, schwert (schwört) ihre alte treu, hat aber abscheuliche ahndung Deinerseits". Ebenso hoffnungslos steht die Sache für Sallerls Liebreiz. Denn gegen Ende 1777, als der noch nicht 22 Jahre alte Meister diesem Schatzerl seine „Liebeserklärung" sandte, war Rosalia bereits im 51. Lebensjahre! Diese großen Altersunterschiede und Vater Mozarts Worte über die „abscheuliche Ahndung" beweisen daher, daß Mozart in seinem jugendlichen Übermut alle diese liebevollen Worte an die beiden ältlichen Jungfern n u r i r o n i s c h gemeint hat!

Biographische Daten über die beiden Jungfern zu erlangen, wäre auch für andere, nicht nur für den Verfasser, durchaus nicht schwer gewesen, denn die eine wird ja ohnehin wiederholt in den Briefen der Familie Mozart mit ihrem vollen Namen genannt und die andere ist mit der gelegentlichen Benennung „Haus-Mitzerl" und der Erwähnung der „Mitzerl-Stiege" im Wohnhaus der Familie Mozart am Hannibalgarten, dem heutigen Makartplatz, in Salzburg, genügend als Hausgenossin der Familie Mozart, wenn schon nicht als deren Hausfrau, gekennzeichnet. Vater Mozart liefert aber in seinem Briefe aus Wien vom 25. März 1785 einen noch deutlicheren Hinweis, wenn er an seine Tochter schreibt[7]: „Künftigen

---

[6] ebenda IV 71.

[7] Deutsch-Paumgartner: „Leopold Mozarts Briefe an seine Tochter" (Salzburg 1936), S. 512 (und 78).

Ostermontag werde ich und dein Bruder bei Herrn Advocat Raab, der Mitzerl Vetter, speisen: ich denke nun, ich werde das Haus nicht mehr lange bewohnen, denn, soviel (ich) abgenommen, wird er nach einiger Zeit seine Advocatur aufgeben und sich nach Salzburg ziehen, um allda in Ruhe mit seiner Frau und Kindern zu leben". Ich habe auch schon vor Jahren darauf hingewiesen, daß uns Vater Mozart in seinem Briefe vom 6. Februar 1773 aus Mailand[8] eine ziemlich genaue Zeitangabe liefert, wann er mit seiner Familie in das Haus am Hannibalgarten eingezogen ist. Er schreibt nämlich: „Was die Jungfer Danzmeister Mitzerl anbelanget, kannst Du (seine Frau) nebst meiner Empfehlung sie Bitten, gedult zu haben, bis ich selbst ankomme, indem es auf diese wenige Zeit nicht ankommen wird. Dann sollten wir ohne Zweifel uns vergleichen, wenn es anders nicht gar ohnmöglich ist. Sie wird wohl diese kleine Zeit noch abwarten können."

Das heißt nichts anderes, als daß Vater Mozart sofort nach seiner Heimkehr nach Salzburg, also nach dem 13. März 1773, die Verhandlungen mit der zukünftigen Hausfrau über die Mietung der Wohnung im Tanzmeisterhause durchgeführt haben und bald dort mit seiner Familie eingezogen sein muß.

Auch der Name Tanzmeisterhaus war kein unlösbares Rätsel. Er hängt mit einem guten Bekannten der Familie Mozart, dem hochfürstlichen Tanzmeister Franz Gottlieb Spöckner zusammen, der am 21. November 1747 einer der Trauzeugen bei der Hochzeit Vater Mozarts mit seiner Braut Maria Anna Pertl, Mozarts späterer Mutter, gewesen war. Das Haus ist schon 1617 im Besitze eines Schoppermeisters (Schiffbauers) Wilpenhofer, später Wildenhofer geschrieben, nachzuweisen. 1713 trägt es bereits den Namen Tanzmeisterhaus. Vielleicht wurde es schon früher so benannt, da der hochfürstliche Tanzmeister Johann Pastir oder Pastier, der in Carcasson in Frankreich geboren war und am 8. Februar 1672 in Salzburg die hier einheimische Rosina Franziska Hämmerl heiratete, wiederholt als Taufpaten seiner Kinder den salzburgischen Oberstjägermeister Preisgott Graf Kueffstein oder als dessen Stellvertreter den Stadtobersten Hilfgott Grafen Kueffstein angeben konnte, und das Haus einst der gräf-

[8] Schiedermair a. a. O. III 144.

lichen Familie Kueffstein gehörte. Bekanntlich wurde vor wenigen Jahren bei der Restaurierung der Wohnung der Familie Mozart im Tanzmeisterhause das Allianzwappen der Familien Kueffstein und Khuen von Belasy unter dem Wandverputz aufgefunden. Vielleicht hat Tanzmeister Pastir im Hause gewohnt und dieses nach ihm den Namen erhalten. Von Maximilian Johann Preisgott Graf Kueffstein kaufte das Haus 1711 Frau Anna Eva Waglhofer, die es am 9. September 1739 ihrem Sohne, dem Tanzmeister Franz Karl Gottlieb Speckner, zedierte, der am 6. Dezember 1707 in Salzburg als ein Sohn des salzburgischen Hof- und Landschaftstanzmeisters Joh. Lorenz Speckner in der Dompfarre getauft war, sodaß also seine Eltern damals noch nicht in dem zur Stadtpfarre St. Andrä gehörigen Tanzmeisterhause gewohnt haben können. Nach Franz Gottlieb Speckners Tod ging das Haus testamentarisch an seine Base Jungfrau Maria Anna Raab, die Hausfrau der Familie Mozart, über. Am 23. August 1787, also drei Monate nach Vater Mozarts Tode und ein Jahr vor ihrem eigenen Tode, übergab es diese an ihren bereits genannten Vetter, den k. k. Hof- und Gerichtsadvokaten und fürstl. liechtensteinischen Rat Dr. Ignaz Raab in Wien, der es dann am 15. April 1795 an Franz Xaver Oberer, den bisherigen Inhaber der Prodingerschen Buchdruckerei, um 5300 Gulden verkaufte. Dieser richtete im Saale der Mozartwohnung seine Druckerei ein, die bis heute darin geblieben und erst jetzt auf Grund von Verhandlungen mit dem jetzigen Besitzer aus dem Hause gewichen ist, sodaß damit der seit Jahrzehnten gehegte Wunsch des Mozarteums, die ganze Wohnung der Familie Mozart betreuen zu können, endlich in Erfüllung ging.

Übrigens dürfte der Saal erst von Oberer durch Entfernung einer Mauer, beziehungsweise Einbeziehung eines anschließenden Zimmers, vergrößert worden sein, da ohne dieses Zimmer niemals die Zahl von acht Zimmern der Familie Mozart, sondern nur von sieben Zimmern zustande-käme. Vater Mozart schreibt aber ausdrücklich von seinen acht Zimmern. In dieser Wohnung wohnte dann 1794 die hochbejahrte Gräfin Josefa von Kuenburg, während im unteren Stockwerke der Stadtoberst Graf Johann von Wicka mit seiner Familie und zahlreichem Gesinde hauste.

Jungfer Maria Anna Rosalia Joli, auch Jolly geschrieben, war die Tochter des hochfürstlichen Konfektmeisters (Zuckerbäckers) und Kammer-

dieners Matthias Joli, dessen Adelsprädikat de Berre nicht ganz sichersteht, und seiner Gattin Maria Anna Therese de Butelli. Zwei Brüder Sallerls waren Geistliche und haben in der Dompfarre Mozart und seine Geschwister getauft. Ihre Schwester Josefa Maria Anna Antonia war mit dem Leibkammerdiener und Untersilberkämmerer Ferdinand Leopold Prex verheiratet und die Mutter jenes Landschaftsphysikus Dr. Johann Prex, der ein treuer Freund der Familie Mozart war und ebenso wie seine Tante Sallerl der Bölzlschützengesellschaft im Hause Mozart angehörte. Schon 1754 wird Sallerl als Kammerjungfrau der gräflichen Familie Arco in den Taufmatriken der Dompfarre genannt. Sie blieb dieser Familie bis zu ihrem Tode treu. Schon die Nennung Sallerls im Briefe Vater Mozarts vom 1. und 2. Februar 1764 aus Paris[9] hätte die Unmöglichkeit der Annahme, Sallerl sei ein Liebchen Mozarts gewesen, beweisen müssen. In diesem Briefe übertrug Vater Mozart der Sallerl die schwere Aufgabe, ihre Herrschaft zu verständigen, daß die an den bayerischen Gesandten in Paris Grafen von Eick verheiratete Tochter des Oberstkämmerers Grafen Felix Arco im Sterben liege, was die Eltern in Salzburg noch nicht wußten.

Immer wieder werden die beiden Damen, Mitzerl und Sallerl, die zu den zahlreichen, sympathischen Freundinnen besonders der Mutter Mozarts und Nannerls gehörten und wie die meisten derselben sitzengebliebene Jungfern waren, in den Briefen der Familie Mozart genannt. Daß sie die Zielscheibe für Mozarts übermütige Spässe waren, verknüpft sie umso mehr mit dem Leben des jungen Meisters in Salzburg. Ganz abgesehen davon, daß Vater Mozart gewiß mit einem energischen „Basta!" dazwischengefahren wäre, falls sich Mozart zuviel mit ihnen erlaubt hätte, woran ihn aber schon seine strenge, tiefreligiöse Erziehung hinderte, ist wohl aus den tatsächlichen Gegebenheiten zur Genüge erwiesen, daß die weitergehenden Behauptungen nur auf nichtverstandene Ironie Mozarts begründet sind.

---

[9] Schiedermair a. a. O. IV 226.

Leopold Mozart
als Mensch, Vater und Erzieher der Aufklärung

Von Franz Posch

Seit vielen Jahrhunderten führt der Weg der abendländischen Kultur- und Geistesgeschichte nach aufwärts. Und dieser Weg ist mit dem eines Bergwanderers vergleichbar: Er führte zunächst durch das Waldesdunkel mittelalterlicher Dome, deren riesige Säulen den Blick des Menschen zur sonnenüberstrahlten Kuppel lenken wie die Bäume des Waldes zum lichtdurchfluteten Blau des Himmelsgewölbes. Nur von obenher erwartete damals der Mensch die Lösung der ihn umgebenden Rätsel und Hilfe in den Nöten seines Lebens. Sein ganzes Denken war gestützt von den kirchlichen Lehrsätzen und der Glaube hatte einen unbedingten Vorrang vor der Vernunft. Das Wort Gottes bildete das A und O jeglicher Weltanschauung, aus ihm suchte man die Erkenntnis des Weltalls ebenso abzuleiten, wie die der trivialsten Ereignisse des täglichen Lebens. Das mystische Dunkel der Scholastik begann sich jedoch um die Mitte des 14. Jahrhunderts etwas zu lichten; die Renaissance führte das menschliche Denken und Forschen aus den düsteren Domen hinaus in die von Faunen und Nymphen belebten Fluren der Antike und gewährte ihm seit langer Zeit wieder einen Blick auf die Schönheiten der Erde. Wenn auch die Reformation der kirchlichen Autorität den ersten Stoß versetzt hatte und so sehr auch die Humanisten die in den edlen und ebenmäßigen Formen verborgene sinnlich-schöne Kunst des Altertums zum Leben wiederzuerwecken sich bemühten, so hatte sich der Mensch dennoch nicht auf sich selbst besonnen und ertrug noch willig die Vormundschaft kirchlicher Offenbarung: Der Wald hatte sich nur gelichtet, er gab den Blick noch nicht völlig frei. Erst die das hergebrachte Buchwissen negierende Naturbeobachtung eines Francis Bacon (1561—1626), vollends aber das „Cogito, ergo sum“ des Franzosen Des-

c a r t e s (1596—1650) ließen den Menschen sich auf seine eigene Kraft besinnen und leiteten die Dämmerung althergebrachter Meinungen ein.

So entstand um die Mitte des 17. Jahrhunderts eine gewaltige Geistesbewegung, die ihre neue Weltanschauung aus den Werken der Philosophie gewann, ihre im philosophischen Denken gewonnenen Einsichten systematisch auf die einzelnen Fachwissenschaften anwandte und den Weg zu moderner Forschung ebnete. Als mit Beginn des 19. Jahrhunderts diese Geistesrichtung, die wir schlechthin als A u f k l ä r u n g bezeichnen, von einer neuen abgelöst wurde, hatten sich die Anschauungen der Menschen auf religiösem, sittlichem, gesellschaftlichem und wirtschaftlichem Gebiete grundlegend geändert, die Unmündigkeit war abgestreift, Vernunft und Menschenwürde waren zur Herrschaft gelangt. Mit dem geistigen Fortschritt waren jedoch auch praktische einhergegangen, man hatte unter anderem das Quecksilberthermometer, den Gußstahl, den Blitzableiter, die Dampfmaschine, den Luftballon erfunden und den Sauerstoff, Stickstoff, die Lichtempfindlichkeit der Silbersalze und vieles andere mehr entdeckt. Mit anderen Worten: Unser Zeitalter der Technik und Chemie kündigte sich bereits damals an. Denken und Beobachtung arbeiteten zusammen, halfen und ergänzten sich gegenseitig und bildeten eine bemerkenswerte Synthese.

Rene Descartes hatte einen scharfen Trennungsstrich zwichen dem Seelischen und Organisch-Lebendigen gezogen. Das Bewußtsein wurde zum Mittelpunkt des Seelenlebens, die Selbstbeobachtung, der empirische Ausgangspunkt jeglicher Psychologie, war erreicht. Da die philosophischen Nachfolger Descartes' an seiner Philosophie weiterbauten oder sich zumindest mit ihr auseinanderzusetzen hatten, waren sie vor allem genötigt, sich mit psychologischen Fragen zu befassen. Daher kommt es, daß sich gerade die Aufklärungsphilosophie weitgehend mit psychologischen Problemen beschäftigt. Und die so gewonnenen seelischen Erkenntnisse und Gesetzmäßigkeiten werden wieder auf das ganze Weltbild übertragen, die Psychologie wird zur Ausgangsbasis für die Metaphysik. Man legte das Cartesianische „Cogito, ergo sum“ gewissermaßen den Weltgesetzen in den Mund und so entstand die vernunftgeleitete Welt der Aufklärungszeit.

Der spanische Jude Spinoza (1632—1677) und Lord Shaftesbury (1671

bis 1713) hatten diese Ideen zwar vorbereitet, ihre Krönung aber fanden sie in der Lehre Gottfried Wilhelm Leibniz' (1646—1716). Diesem Deutschen war es vorbehalten, das gesamte Wissen seiner Zeit zu beherrschen und es in einen wunderbar geschlossenen Gedankenbau von kristallklarer Logik umzuformen. Leibniz war Jurist, Theologe, Naturforscher, Historiker, Sprachforscher, Mathematiker, Pädagoge und Philosoph. Er begnügte sich jedoch nicht mit dem bloßen Theoretisieren, es drängte ihn auch nach praktischen Taten. Der Dreißigjährige Krieg hatte Deutschland tiefe Wunden geschlagen, eine Unzahl sich gegenseitig befehdender Fürsten ließ es nicht zur Ruhe kommen und bildete die Ursache zu jener furchtbaren inneren Schwäche, die die lüsternen Blicke des Franzosenkönigs immer gefährlicher auf sich lenkte. Da wurde Leibniz zum Politiker. Wenn wir nicht wüßten, daß Leibniz ein Deutscher war, so würden wir ihn an folgendem als solchen erkennen: als er in Versailles sein Consilium Aegyptiacum vortrug, legitimierte ihn keine reale Weltmacht; der Idealist stellte seinem Vaterlande sein ganzes Wissen und seine Beredsamkeit zur Verfügung, wohl wissend, daß Deutschland derzeit nichts besaß als seinen großen Geist. Und dieses Vertrauen auf die Macht des Geistes, das echt psychologische Mittel, die Habgier Ludwigs XIV. vom schwachen Vaterlande abzulenken, sowie der Mut, ganz allein auf sich gestellt mit dem mächtigsten Herrscher Europas anzubinden, flößen Rührung und Ehrfurcht zugleich ein; sie zeigen den deutschen Menschen in seiner Sorge um das bedrohte Vaterland. In der Politik war jedoch diesem großen Deutschen der Erfolg versagt. Der ägyptische Plan kam nicht zur Ausführung und auch der spätere Versuch, die entzweiten Kirchen wieder zur Einheit zurückzuführen und eine Allianz der Reichsstände gegen Frankreich zustandezubringen, scheiterten. Die idealistische deutsche Denkart war eben in der Politik den schlauen Winkelzügen französischer Diplomaten und der Durchtriebenheit kirchlicher Würdenträger nicht gewachsen. Umso mehr Erfolg war jedoch seiner Philosophie beschieden. Dieses ungemein differenzierte Gedankensystem, in welchem die „Prästabilierte Harmonie" die unendliche Vielfalt der Monaden im Gleichgewicht erhält und welches der wunderbaren Mannigfaltigkeit der Natur ebenso Rechnung trägt wie der verblüffenden Einfachheit ihrer Ordnung, spiegelt in unübertroffener Weise den Kultur-

willen und optimistischen Erkenntnisdrang der Aufklärungsbewegung wieder.

Leibniz' Schüler, Christian Wolff (1679—1754), verschmolz die gesamten Ideen der Aufklärungsdenker zu einem festen System auf rationaler Basis. Theologie, Metaphysik, Ethik und Politik vereinigen sich hier in ihrer Zweckbestimmtheit für den menschlichen Nutzen. Wenn auch dadurch das Weltbild Leibniz' an idealer Reinheit verlor, so gewann die Philosophie andrerseits wieder an Leichtfaßlichkeit und konnte umso leichter auf die zeitgenössische Wissenschaft, Literatur und die ganze Lebensart Einfluß nehmen. Hatte schon die Philosophie Wolffs Vernunft und Offenbarung als gleichberechtigt betrachtet, so wies der Naturrechtslehrer Christian Thomasius (1655—1728) die Religion noch deutlicher in ihre Schranken. Dieser elegante Weltmann, der statt im schwarzen Vorlesungsmantel seine Vorlesungen im bunten Modegewand mit dem Degen am goldenen Gehänge hielt[1], verkündete in seiner Vorrede zu den „Institutiones divinae" (1687) die wichtigsten Grundsätze der Aufklärung: 1. Die Pflicht eigenen Denkens auf Grund des göttlichen Geschenkes der Vernunft im Gegensatz zu der Forderung des Autoritätsglaubens, 2. die Zurückweisung der Theologie in den ihr zustehenden Bereich religiös-kirchlicher Fragen und 3. ihre Ersetzung durch die Philosophie in den Fragen allgemein methodischer und weltanschaulicher Art[2]. Thomasius bedeutet in vieler Hinsicht einen Beginn: Im Erscheinungsjahr der „Institutiones divinae" schlug er auch zum erstenmale eine deutsche Ankündigung an das schwarze Brett der Leipziger Universität und begann in deutscher Sprache zu lesen. Ein Jahr später begann er die Herausgabe der ersten deutschen wissenschaftlichen Monatsschrift und abermals ein Jahr später hielt er mit seiner Vorlesung über die Vorurteile zugleich die erste im Geiste der Aufklärung[3]. 1690 begann er in Halle zu lesen und rief in seinem Kampfe gegen die bisher gebräuchlichen wissenschaftlichen Methoden als erster deutscher Gelehrter das Volk auf seine Seite, indem

---

[1] J. Nadler, Literaturgeschichte des deutschen Volkes, Berlin 1939, I 706.

[2] Dr. E. Ermatinger, Deutsche Kultur im Zeitalter der Aufklärung, Potsdam 1935, S. 20.

[3] J. Nadler a. a. O., I 706.

er sagte, daß ein Handwerker, ein Bauer oder eine Frau aus dem Volke ohne Vorurteile mehr für die Wahrheit tun könnten, als ein in der Tradition steckender Gelehrter.

Jede kurze Übersicht über die Weltanschauung zur Zeit der Aufklärung würde aber eines wesentlichen Bestandteiles entbehren, wenn man die gerade für diese Epoche bemerkenswerte Entwicklung der Psychologie, jener wichtigsten Teildisziplin der Pädagogik, außer acht lassen wollte. Schon Descartes hatte in der Seele nicht mehr das Prinzip des Lebens, sondern das des Bewußtseins gesehen[4]. Die Monadenlehre Leibniz' beseelte die ganze Natur und stellte den Begriff der Apperzeption — die Fähigkeit der menschlichen Monade zur Rückwendung auf das erkennende Ich — auf[5]. Seine Erfindung der Infinitesimalrechnung führte ihn endlich zur Erkenntnis des unbewußten Seelenlebens. Die englische Assoziationspsychologie hingegen leugnete unter Führung Lockes die von den deutschen Philosophen vertretene Ansicht einer Dreiteilung der Seelentätigkeit in Denken, Fühlen und Wollen und war somit gezwungen, die seelischen Erscheinungen allein durch Empfindung und Vorstellung verständlich zu machen[4]. Diese Kämpfe in der psychologischen Wissenschaft lenkten unterstützt durch den Wissensdrang nach dem Ursprung der für die Aufklärungszeit so bedeutungsvollen menschlichen Denkkraft die Aufmerksamkeit des Publikums immer mehr auf sich, sodaß um die Mitte des Jahrhunderts das Interesse für psychologische Fragen in die weitesten Kreise gedrungen war. Der Engländer Samuel Richardson schrieb seine in Deutschland viel gelesenen psychologischen Romane, hier wieder entstanden Romane in Briefform, in welchen die handelnden Personen ihr Seelenleben aufdeckten und mit großer Empfindsamkeit ihre Gefühle analysierten. Und so begann man sich und andere zu beobachten und suchte immer mehr in das Geheimnis der Seele einzudringen.

Es ist nicht leicht, die Vielseitigkeit der aufklärerischen Gedankenwelt zusammenzufassen: Man erkannte die Welt als vernunftgeleitet und sah ihren Zweck im menschlichen Nutzen. Diese an sich selbst entdeckte Vernunft und der mit ihr verbundene Utilitarismus bildeten die Grundfesten

---

[4] J. Lindworsky, Experimentelle Psychologie, München 1927, 4. Aufl. S. 3.

[5] Dr. O. Tumlirz: Anthropologische Psychologie, Berlin 1939, S. 16.

des Gebäudes, das die gesamte Wissenschaft und die gesamten Einrichtungen des Staates und der Lebensgestaltung beherbergte. Die Erkenntnis der Vernunft aber leitete das Forschen nach der menschlichen Seele ein und ist letzten Endes die Ursache jenes leidenschaftlichen Dranges nach Verbesserung der Erziehung, der der Aufklärungszeit eigen ist und von dem weiter unten noch die Rede sein wird.

*

Dieser Art also waren die Gedankengänge und Probleme jener Zeit, in der Leopold Mozart als ältester Sohn eines Buchbindermeisters 1719 in Augsburg geboren wurde. Augsburg, einst die blühende Handelsstadt der Fugger, hatte die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges zu spüren bekommen und die französisch-bayrische Belagerung während des spanischen Erbfolgekrieges hatte auf den Wohlstand der Einwohner den verheerendsten Einfluß ausgeübt. Dieses Übel steigerte sich noch, als 1703 der Kommandant der in Augsburg liegenden kaiserlichen Armee für sich mit dem Feinde einen Vergleich abschloß und die Stadt der Willkür des Siegers überließ. Bedeutende Kontributionssummen wurden damals erpreßt, dazu kamen noch Quartierlasten, Brandschatzungen und teure Festungsbauten. Die Preise der Lebensmittel waren unheimlich in die Höhe geschnellt und die Überfüllung der Bürgerhäuser mit fremdem Militär hatte manchen Seuchen Tür und Tor geöffnet[6]. Es ist klar, daß unter diesen Verhältnissen auch das Erziehungs- und Schulwesen der Stadt außerordentlich gelitten hatte, so sehr auch die Augsburger Schulen auf eine lange Tradition zurückblicken konnten. Schon Kaiser Karl d. Gr. hatte dort Schulen gegründet, die in der stürmischen Zeit seiner Nachfolger allerdings wieder eingegangen waren. Doch hatte die Kuratgeistlichkeit schon lange vor der Reformation, um dem fühlbaren Bildungsmangel abzuhelfen, Stiftsschulen gegründet, darunter die von St. Ulrich (1325) und zum Heiligen Kreuz[7], wo Leopold Mozart als Chorknabe eine ausgezeichnete theoretische wie praktische musikalische Grundlage erhielt. Wenn

[6] L. Greiff, Beiträge zur Geschichte der deutschen Schulen Augsburgs, Augsburg 1858, S. 75.

[7] L. Greiff, a. a. O., S. 1 f.

auch diese Klosterschulen „lateinische Schulen" waren, in welchen der deutsche Unterricht nur so nebenher lief[7], so waren sie kaum schlechter als die „deutschen", die protestantischen Schulen, für die damals noch eine Schulordnung aus dem Jahre 1673 in Kraft war[8]. Überdies bereiteten die Klosterschulen ihre Zöglinge auf das akademische Studium vor und besaßen darin schon eine Jahrhunderte alte Erfahrung. 1737 bezog Mozart die Salzburger Universität, zu deren Stiftung einst das Benediktinerkloster St. Ulrich beigetragen hatte[9]. Hier sollte er Theologie studieren. Bei der Inskription am 26. November legte er ein schönes, von P. Josef Schuhmacher unterzeichnetes Gymnasialzeugnis aus Dialektik und Physik vor[10]. Als armer Student zahlte er hierfür die Mindesttaxe von nur 40 kr., während die Normalgebühr 1 fl. 30 kr. betrug[11].

Daß die Salzburger Universität berühmt war, beweist der Umstand, daß hier viele Ausländer, wie Preußen, Pommern, Engländer und selbst Skandinavier inskribiert waren; darunter befinden sich auch die Namen zahlreicher bekannter Adelsgeschlechter, wie das des Fürsten Metternich und des Botschafters von Papen. In der Kleinstadt Salzburg dürfte auch das studentische Leben gewisser Reize nicht entbehrt haben und in den Chroniken der Stadt finden sich manche Berichte über feierliche Aufzüge, aber auch über manchen Ulk, den sich die Studenten geleistet haben. Bisweilen kam es sogar zu größeren Unruhen, zur ersten bereits 1675, als ein Günstling des Hofes Händel anzettelte und dann gegen die Studenten das Militär zu Hilfe rief. Gegen 300 standen sich da am Brotmarkte bewaffnet gegenüber und der Erzbischof selbst mußte einschreiten, um ein Blutvergießen zu verhindern[12]. Sind auch solche Tumulte nicht erfreulich, so waren sie doch in der damaligen Zeit auch anderswo häufig und beweisen überdies einen guten Gemeinschaftsgeist innerhalb der Studentenschaft; dieser Gemeinschaftssinn dürfte auch andererseits wieder in einem besseren Sinne

---

[8] L. Greiff, a. a. O., S. 60.

[9] H. Abert, W. A. Mozart, Leipzig 1919, I 2 f.

[10] Die näheren Daten über die Salzburger Universität stellte mir liebenswürdiger Weise weiland Dr. V. Redlich, Salzburg, zur Verfügung.

[11] Matrikelbuch, Studienbibliothek in Salzburg, ohne Signatur.

[12] Hübner, Stadtbeschreibung 1792, II 463 ff.

gewirkt haben. Eine 1676 erlassene Sicherheitsordnung[13] bedrohte künftige Ausschreitungen mit schweren Strafen, der studentische Übermut aber scheint noch manches „Tumultuiren" hervorgerufen zu haben, wie dies noch die „Gesetze für die Hörer der Universität" vom Jahre 1796 unter strenge Sanktion stellten[14]. Als Professoren Leopold Mozarts sind uns Edmund Zauner aus St. Veit a. d. Rott[15], der Salzburger Otto Guethrath[16], der später neben den philosophischen auch theologische Vorlesungen hielt und gleichzeitig Stiftsbibliothekar war, und der engere Landsmann Mozarts, Rupert Sembler[17], bekannt. Letzterer kam im gleichen Jahre wie Mozart an die Salzburger Universität, nachdem er zuerst im Kloster St. Ulrich zu Augsburg unterrichtet hatte. Vielleicht ist er sogar mit Mozart nach Salz-

[13] Zauner, Sammlung der wichtigsten Salzburger Landesgesetze, Salzburg 1805, II 154 ff.

[14] Zauner, a. a. O., II 218 ff.

[15] Von E. Zauner erschienen nach Sattler (16) folgende Publikationen: Disputatio menstrua de termino, quid sit? et an detur actus extra propositionem, 1735; Disputatio menstrua de logica, an huic in rigore Aristotelico acceptae convenire queat ratio scientiae, 1735; Fasciculus quaestionum philosophicarum 1736; Disputatio menstrua de objecto formali logices, 1731; Disputatio menstrua seu primae et secundae Intentiones Thomisticae vindicatae, 1731; Disputatio menstrua de mutuis et non mutuis praecisionibus objectivis, 1731; Disputatio menstrua an actualis praedicatio sit universalis destructio, 1731; Disputatio menstrua seu ens rationis divinum, 1731; Disputatio menstrua sive figura Galenico-Platonica, 1732; Disputatio menstrua de quidditate praemotionis physicae, 1732, Disputatio menstrua: Creata libertas praemota, 1732; Philosophiae Peripatetico-Thomisticae partes 5, etiam sub titulo: Salisburgensis Thomista philosophus, seu universa philosophia Peripatetico-Thomistica in 5 partes divisa.

[16] P. M. Sattler O. S. B.: Collectaneen-Blätter zur Geschichte der ehemaligen Benedictiner-Universität Salzburg, Kempten 1890, S. 327 f.; dort sind folgende Publikationen Guethraths aufgezählt: Universalia, 1737; Prima mentis operatio summulistice exposita, 1737; Secunda mentis operatio summulistice exposita, 1737; Tertia mentis operatio summulistice exposita, 1737; Objectum logices, 1737; Praedicamenta, 1737; später veröffentlichte Guethrath noch einige theologische Werke.

[17] Sattler (siehe oben) kennt folgende Schriften Semblers (S. 327 f.): Bellum dialecticum, seu oppositio propositionum, 1738; Limites demonstrationis in exercitio menstruo scholastico positi, 1738; Finis seu causa finalis una cum parergis ex lib. I. et II. physicor., 1739; später noch theologische Schriften.

burg gereist. Mozart inskribierte nun Philosophie, möglicherweise auch Jura[18], obwohl für die zweite Annahme sonst keine Anhaltspunkte bestehen.

*

Im Zusammenhang mit Leopold Mozarts Bildungsgang dürfte ein kurzer Überblick über die Lehrmethode der philosophischen Fakultät der Salzburger Universität nicht uninteressant sein. Die Benediktiner vertraten wie auch die Dominikaner den strengen Thomismus, die Lehre des Dominikaner-Philosophen Thomas von Aquin (1225—1274). Die Philosophie Thomas von Aquins sucht bekanntlich die Lehre des Aristoteles mit der christlichen zu verschmelzen, anerkennt die Berechtigung des Wissens neben dem Glauben und den Eigenwert der Philosophie gegenüber der Theologie. Die Grundlage der thomistischen Philosophie ist die Lehre vom Sein der Dinge sowie der der Ordnung. Wer der Ordnung des Seins entsprechend handelt, handelt nach Thomas sittlich. Die Philosophie der Benediktiner umfaßt daher Logik, Physik und Metaphysik. Die Materien der Logik und Metaphysik sind nach der Reihenfolge der betreffenden aristotelischen Schriften geordnet. In der Logik wird z. B. nach Vorausschickung der allgemeinen Terminologie der auch heute noch in diesem Fache geläufige Unterrichtsstoff behandelt, der in die Lehren von Begriff, Urteil und Schluß gipfelt. Die Physik behandelte die allgemeinen Prinzipien und Ursachen der Dinge, die Ansichten über Bewegung, Zeit und Raum, ging dann zur Astronomie, Chemie und Geometrie über, besprach die „beseelten und unbeseelten Körper, woran sich die Lehre von der Seele im allgemeinen[19] und den psychischen Funktionen als vegetative, sensitive und rationale Seele schloß[20]. Die letztere — psychologische — Disziplin deutet übrigens darauf hin, daß die Vorposten der Aufklärungswissenschaft bereits die Tore der Salzburger Universität passiert hatten. Die Metaphysik endlich handelte vom „Seienden im allgemeinen, von den Prinzipien und Proprietäten des Seienden“[20].

---

[18] Fr. W. Marpurg, Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, Berlin 1757, III 184 f.

[19] Hier dürfte es sich wohl um den Begriff der Seele im metaphysischen Sinne gehandelt haben.

[20] Sattler, a. a. O., S. 147.

Die Prüfungsfragen aus der damaligen Zeit muten zum Teil recht sonderbar an, wie z. B.: ob man betrunken besser philosophieren könne, ob die modernen Philosophen weiser seien, als die alten, oder, ob es einem magister philosophiae zum Vorteil gereiche, in fremde Gegenden zu reisen[21]. Auch die vielen „Disputationes", die zu dieser Zeit veröffentlicht wurden, sind für den Universitätsbetrieb des 18. Jahrhunderts charakteristisch, wie man es überhaupt liebte, seine Gelehrsamkeit vor einem öffentlichen Forum leuchten zu lassen. Diese Gewohnheit hat denn auch dazu geführt, daß immer wieder Gelehrtenstreite vom Zaune gebrochen wurden und — nicht selten auch unliebsames — Aufsehen erregten. So wirbelte z. B. der „Sycophantenstreit" während der Studienzeit Mozarts viel Staub auf. Hervorragende Mitglieder der Salzburger Gesellschaft, darunter auch die Neffen des regierenden Fürsterzbischofs, die Freiherrn von Firmian, hatten gelegentlich einer Italienreise dort die Bekanntschaft namhafter Gelehrter, darunter auch des Muratori und Orsi, gemacht und glaubten nun, ihre so erworbene Weisheit den einfachen Salzburgern gegenüber leuchten lassen zu müssen. Geschichte, scholastische Philosophie und Religion bildeten hiebei die Lieblingsthemen. Dieses den Meinungen der Salzburger Theologen widersprechende Geschwätz wurde endlich einem Universitätsprofessor, P. Placidus Boeckh, zu bunt und so suchte er anläßlich einer Predigt in Maria Plain zu beweisen, daß es nicht nur löblich und nützlich wäre, die Mutter Gottes anzurufen, sondern daß dies sogar notwendig und durch ausdrückliche Gesetze Gottes, der Natur und der Kirche geboten sei, sodaß jeder, der dies zu tun unterließe, mit den Strafen der Hölle zu rechnen habe. Die Gegenseite konnte nun schon aus Prestigegründen den Mund nicht halten, widersprach, dann mischten sich die Franziskaner und Kapuziner in den Streit, man korrespondierte sogar mit Muratori, kurz, es herrschte keine geringe Aufregung. Die Neffen des Erzbischofs mußten jedoch am Ende recht behalten und so kam es, daß der Rektor der Universität, P. Gregorius Horner von Gleink, 1741 resignieren mußte[22]. Der Umstand, daß der Rektor so zum Opfer der erzbischöflichen

[21] Thesenblätter, Studienbibliothek in Salzburg, ohne Signatur.

[22] Sattler, a. a. O., S. 343.

Protektionskinder wurde, ist umso bedauerlicher, als er sich stets Mühe gegeben hatte, das Ansehen und Gedeihen der Universität zu fördern[23].

Es wäre verfehlt anzunehmen, daß die Universitäten nur die abstrakte Wissenschaft betrieben hätten. Im Gegenteil gehörten sie damals noch zu den eifrigsten Pflegestätten der Tonkunst und ihr Wirken spielt auch theatergeschichtlich eine bedeutende Rolle. Man betrachtete das Theater als ein vorzügliches Erziehungs- und Volksbildungsmittel und suchte zugleich durch öftere Theaterveranstaltungen dem Einfluß weltlicher Theaterunternehmungen entgegenzuwirken. Die Stoffe waren der heiligen Schrift oder dem Leben der Heiligen entlehnt oder stellten christliche Anschauungen allegorisch dar. Die Aufführungen fanden meist zur Fastnacht und am Schlusse des Studienjahres statt[24]. Auch Leopold Mozart schrieb ein derartiges Schuldrama, die „Antiquitas personata“, das am 18. Mai 1742 in der Universitätsaula zur Aufführung gelangte[25].

*

Bereits am 22. Juli 1738 erwarb Leopold Mozart nach einem Rigorosum beim Logikprofessor Sembler den akademischen Grad des Baccalaureates; auch seine Prüfungsfragen sind spitzfindig genug: Ob den Baccalauren aus dem kürzlich über die Türken erfochtenen Sieg (bei Assow?) eine Ehre erwachse, und: Ob die Logik mit Recht ein Labyrinth genannt werden könne. Aus diesem Labyrinth der Logik scheint Mozart jedoch recht gut herausgefunden zu haben, denn er wurde — allerdings an 49. Stelle unter 60 — öffentlich ausgezeichnet. Immerhin hatte aber im nächsten Jahre sein Bedarf an Philosophie bedenklich nachgelassen, sodaß er ausgiebig die Kollegs zu schwänzen begann. Deshalb wurde er auch zum Rektor zitiert, dem als umsichtigen Mann das Bummeln eines ehemals zu Hoffnungen berechtigenden Studenten bedauerlich erscheinen mochte. Weil sich aber Mozart nicht rechtfertigen konnte, wurde er aus der Universität ausgeschlossen und zu keiner weiteren Prüfung mehr zugelassen[26].

---

[23] Sattler, a. a. O., S. 304.

[24] P. M. Sattler O. S. B., Ein Mönchsleben aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Regensburg 1868, S. 10.

[25] Abert, a. a. O., S. 2 f.

[26] Universitätsprotokoll, Studienbibiliothek in Salzburg, ohne Signatur.

Mozart war nicht mit Glücksgütern gesegnet, hatte auch keinen einflußreichen Vater, der ihm ein sorgenfreies Fortkommen oder eine gesicherte Karriere in die Wiege hätte legen können. Auch erhellte ihm keine mildtätige Protektion die Stufenleiter der höfischen Rangordnung. Und so hieß es nun für ihn nach dem etwas gewaltsamen Ende seiner Studienzeit, sich selbst fortzubringen. Wahrscheinlich war seine Liebe zur Musik überhaupt die tiefere Ursache, warum er sein Studium so leichthin aufgegeben hatte. Vielleicht aber hatten ihn auch zarte Bande einer Studentenliebe inne werden lassen, daß er zum Philosophie- und späteren Theologiestudium nicht der geeignete Mann wäre. Wer weiß schließlich, was alles des Menschen Herz bewegt, wenn es ihn dazu bestimmt, eine andere Laufbahn einzuschlagen? So wandte sich der relegierte Student der Musik vollends zu und mußte sich nun ohne die klösterlichen Fleischtöpfe in Salzburg durchschlagen.

*

Salzburg lag nicht unmittelbar an den Hauptstraßen des mitteleuropäischen Kulturlebens, sodaß dort alle Neuerungen aus der „großen Welt" erst einige Zeit später in Erscheinung traten oder auch ganz ausblieben. Dies hatte manches Gute im Gefolge, wie z. B. dies, daß die Stadt von den Wirrnissen des Dreißigjährigen Krieges völlig verschont geblieben war. Freilich hatten dazu auch die Umsicht und kluge Politik der Kirchenfürsten beigetragen. Bekanntlich bildete Salzburg einen eigenen Staat, ein Erzbistum und gehörte zu jenen etwa 300 souveränen Herrschaften, in die — abgesehen von den ungefähr 1500 unabhängigen Reichsrittern — das ganze deutsche Reich damals zerfallen war. Die Salzburger Bevölkerung war daher ganz vom regierenden Erzbischof abhängig. Diese Abhängigkeit brachte der Stadt sicher viele Vorteile, wie ihre heute noch von allen bewunderten Baudenkmäler, ihre ungemein künstlerische und geschmackvolle Anlage, die für damalige Zeiten uneinnehmbaren Festungswerke, die auch jetzt noch einen wesentlichen Teil zur Schönheit Salzburgs beitragen, usw. Andrerseits jedoch bekam die Bevölkerung oft genug die Launen und den Übermut seiner Regenten zu spüren. Leopold Anton von Firmian erklärte anläßlich seiner Regierungsübernahme am 28. Oktober 1727, indem er sich auf König Philipp II. von Spanien berief, die Aufgaben eines Regenten

seien die Aufrechterhaltung des alten Glanzes der katholischen Religion[27]. In Ausführung dieses Grundsatzes berief er bald darauf Jesuiten ins Land, entsandte sie in die Bergtäler zur Bekehrung vom Glauben abtrünniger Untertanen und bestrafte sogar den bloßen Besitz ketzerischer Bücher mit Geldbußen und schwerem Kerker. Schließlich erließ er am 31. Oktober 1731 sein so berühmtes wie berüchtigtes Emigrationspatent, wonach alle Protestanten sein Land zu verlassen hatten. Gleichzeitig begann im ganzen Lande ein strenges Polizeiregiment, alle Personen wurden an der Grenze genau durchsucht[28], sodaß es beinahe den Anschein hatte, als sollten die Zeiten der Inquisition wiederkehren. Eine von den Protestanten 1732 eingereichte Bittschrift, die in herzzerreißenden Worten die Not, zwischen Heimat und Glauben wählen zu müssen, darlegte, blieb ungehört[29]. So mußten denn im ganzen über 17 000 Salzburger ihre Heimat und ihre Berge verlassen und wurden größtenteils von Friedrich Wilhelm I. von Preußen gastfreundlich aufgenommen. Der König selbst begrüßte in Berlin die ersten Ankömmlinge[30], sorgte für ihren Unterhalt und die preußische Bevölkerung nahm sich verständnisvoll der Vertriebenen an. Die Salzburger hatten in ihrer neuen Heimat Glück, manch reizende Erzählung beweist dies[31] und Goethes „Hermann und Dorothea" dürften kaum die einzigen gewesen sein, die sich auf den ersten Blick verstanden haben.

Zur Zeit Firmians war in Salzburg noch wenig von den Aufklärungsideen zu merken. Man glaubte noch immer an Zauberer[32], war auch sonst — dies allerdings auch im übrigen Deutschland — recht abergläubisch und vermischte den Aberglauben mit Elementen der christlichen Lehre: Es gab

---

[27] H. Widmann, Geschichte Salzburgs, Gotha 1914, III 385.

[28] Ebenda, S. 425.

[29] J. B. de Caspari, Aktenmäßige Geschichte der berühmten Salzburgischen Emigration, übersetzt von F. X. Huber, Salzburg 1790, S. 271 ff.

[30] Vossische Zeitung, Berlin 1732, Nr. 54.

[31] Göking, Vollkommene Emigrationsgeschichte von denen aus dem Erzbisthum Salzburg vertriebenen und größtentheils nach Preußen gegangenen Lutheranern 1734. Eine in diesem Werk erzählte Begebenheit bildete bekanntlich den Vorwurf zu Goethes Idylle „Hermann und Dorothea".

[32] Schlachtner, geschr. Chronik, 1720, IV 2354, berichtet allen Ernstes, daß ein Zauberer 1679 die Pest in Wien verursacht hätte.

Schutzsegen für Haus und Hof, geweihte Kräuterpulver für das Vieh, Amuletten für Gebärende, Fraisenketten für Kinder usf. Die Schulen waren in elender Verfassung, die Bauern mit Fronden, Roboten und Steuern überlastet und durch unvernünftige Verordnungen behindert[33]. Eine 1732 gegen Diebe, Einbrecher und Landstreicher erlassene Verordnung beweist auch die noch unverminderte Anwendung der Folter[34]. Aus der Gesetzesstrenge kann man schließen, daß damals in Salzburg ziemlich unsichere Verhältnisse geherrscht haben müssen. Die Folter blieb allerdings auch in anderen Ländern unverhältnismäßig lange im Gebrauch und wurde z. B. in Preußen 1740, in Österreich 1776 und in Bayern erst 1806 vollends abgeschafft[35]. Der zur Zeit der Aufklärung bemerkbare sittliche Verfall warf auch seine Schatten nach Salzburg. War es in den großen Kulturzentren — abgesehen von der Maitressenwirtschaft an den Fürstenhöfen — üblich, daß eine vornehme Dame zwei Männer hatte, sich mit beiden offiziell zu Tische setzte und später vonseiten des illegitimen Gatten sogar eine Pension bezog, so war in Salzburg das Sinken der Sittlichkeit bis in die untersten Volksschichten zu beobachten. Noch Erzbischof Siegmund III. von Schrattenbach (reg. 1753—1771) mußte ein Zucht- und Arbeitshaus errichten[36] und eine Verordnung gegen Dienstboten erlassen, die ehrbare Häuser verließen, um nachsichtigere Herren zu suchen. Sein Nachfolger erließ im Jahr seines Regierungsantrittes schwere Strafen gegen Ehebrecher[37].

Erst in der Regierungszeit des Erzbischof Hieronymus Grafen Colloredo (1772—1802) konnten die Aufklärungsideen ungehindert in Salzburg ihren Einzug halten. Graf Colloredo hatte am Collegium Germanicum in Rom studiert, war schon mit 14 Jahren Domherr von Passau und kam 1759 als Auditor zur Sacra Rota Romana. Dieser oberste päpstliche Gerichtshof gewährte dem jungen Auditor einen interessanten Einblick in den Lauf der Welt. Dort werden alle jene Streitfragen entschieden, die das

---

[33] Widmann, a. a. O., II 302 ff.

[34] Zauner, a. a. O., II 302 f.

[35] Cl. von Schwerin, Grundzüge der deutschen Rechtsgeschichte, München 1934, S. 329.

[36] Widmann, a. a. O., S. 455.

[37] Zauner, a. a. O., I 281 ff.

Verhältnis der Gläubigen untereinander und zur Kirche betreffen, Irrlehren und Gelehrtenstreite finden ebenso ihre Entscheidung, wie Sakramentsverweigerungen und Eheprozesse. Colloredos Praxis bei diesem Gerichtshofe erwies sich jedenfalls als eine ausgezeichnete Schule für seine nachmalige Regierungszeit und seine Verehrung für Rousseau und Voltaire taten ein übriges, ihn zu einem aufgeklärten Herrscher zu machen. Der Beginn seiner Regierungszeit ist durch eine Neuordnung der Verwaltung und der Hofbehörden charakterisiert. Umfangreiche Ersparungsmaßnahmen wurden ergriffen. Die Hebung der Industrie, die Errichtung von Eisen- und Hammerwerken, vermehrten die Einnahmen im Staatshaushalt. Zum österreichischen Kaiserhofe unterhielt Graf Colloredo stets gute Beziehungen, auch hatte er als Sohn des Reichsvizekanzlers Rudolf Colloredo dort einen ziemlichen Einfluß. Freilich geriet der aufgeklärte Fürst in ihm manchmal mit dem orthodoxen Priester in Konflikt; was verschlug dies aber, wenn er andrerseits stets das Gesamtwohl und das Wohl des Staates vor Augen hatte? Er ordnete die Staatswirtschaft und die Steuern, reformierte das Berg- und Forstwesen und legte großen Wert auf eine gut geschulte Beamtenschaft. Auch der Landwirtschaft galt seine Sorge; er ließ Sümpfe austrocknen, Getreidemagazine herstellen, gründete eine Feuerversicherung und wäre vielleicht auch wie Josef II. hinter einem Pflug hergegangen, wenn ihn nicht seine mit dem stolzen erzbischöflichen Purpur verbundenen absolutistischen Ideen daran gehindert hätten. Der Fürst gefiel sich auch als Geldspekulant und Anhänger des damals herrschenden Merkantilsystems. Um den inländischen Kapitalisten zu größeren Zinsen zu verhelfen und um Geld ins Land zu bringen, glaubte er solches im Ausland anlegen zu müssen. Durch verschiedene Konkurse ausländischer Geldinstitute und schließlich durch den großen Staatsbankerott Österreichs im Jahre 1811 aber gingen sämtliche im Auslande angelegten Salzburgischen Kapitalien in der Höhe von ungefähr einer halben Million Gulden verloren, sodaß die Finanzkunst Colloredos dem Lande letzten Endes mehr Schaden als Nutzen brachte. Wenn man bedenkt, daß das Jahreseinkommen des deutschen Kaisers damals ca. 15 000 Gulden betrug, so mag man daraus ermessen, welch ungeheures Kapital hier verloren gegangen war. Eine stete Sorge Colloredos bildete die Gerichtsbarkeit. Wenn auch im

allgemeinen noch in Salzburg das gefürchtete Strafgesetzbuch Karls V., die Constitutio Criminalis Carolina, in Geltung war, so milderte er doch die Tortur durch Hauen mit „Spitzgerten“[38] und schränkte den Wirkungsbereich des Gesetzes durch neue Verordnungen ein. Eine Reihe wirkungsvoller Polizeiverordnungen regelte das Begräbniswesen im hygienischen Sinne, führte eine Theaterzensur ein, beschränkte den Handel der Juden, ordnete die Spielerlaubnis umherziehender Musikanten und Artisten u. v. a. m.[39]. Selbst auf religiösem Gebiet handelte der Fürst nach aufklärerischen Grundsätzen, indem er den Gottesdienst von jedem überflüssigen Prunk reinigte, alle zum Aberglauben verleitenden religiösen Bräuche abschaffte, den deutschen Kirchengesang einführte, unnötige Feiertage aufhob und Fastendispense erteilte. Im Klerus erblickte er die Lehrer des Volkes und sah darauf, daß ihre Predigten stets der Belehrung dienten. Unter seiner Regierung entwickelte sich in Salzburg auch außerhalb der Universität[40] ein reges wissenschaftliches und literarisches Leben. Es entstanden Werke über die Salzburger Geographie, Geschichte, Rechtsgeschichte, Philosophie usw. und es sei hier nur an bekannte Verfasser wie Kleinmayr, Zauner, Hübner, Vierthaler u. a. erinnert. Viele Gelehrte und Schriftsteller waren in Salzburg ansässig, man sammelte die Volkssagen und die „Oberdeutsche Staatszeitung“ versorgte die Bürger mit Neuigkeiten[41]. Die liebste Beschäftigung Colloredos bildete die abendliche Hausmusik im kleinen Kreis, ähnlich den Gepflogenheiten Friedrichs d. Gr. in Sanssouci. Daneben aber kümmerte er sich um größere musikalische Veranstaltungen und ließ sich vor allem das Theater angelegen sein. 1775 wurde mit einem Kostenaufwand von 12 000 Gulden das Ballhaus zu einem Theater umgebaut und eine eigene Theaterkommission sorgte dafür, daß sich der Spielplan stets auf der Höhe der Zeit bewegte[41]. Durch alle diese Maßnahmen und Einrichtungen hoffte der Fürst, das Gesamtwohl seiner Untertanen zu heben und gerade diese auf den Rechtslehrer Samuel Pufendorf zurück-

---

[38] Widmann, a. a. O., S. 460 ff.

[39] Zauner, a. a. O., S. 56 ff., 60 f., 245 ff.

[40] Von Colloredos Maßnahmen auf dem Unterrichtsgebiete wird weiter unten noch die Rede sein.

[41] Widmann, a. a. O., S. 508 ff.

gehenden Ideen der Allbeglückung der Masse kennzeichnen den Fürsterzbischof als aufgeklärten Souverän. So bietet Salzburg im kleinen ein Spiegelbild der großen Kulturzentren zur Zeit der Aufklärung. Wenn man die Geschichte anderer Städte mit der Salzburgs vergleicht, gewinnt man unbedingt den Eindruck, daß die Stadt trotz ihrer Kleinheit und relativen politischen Unwichtigkeit dennoch kein Krähwinkel gewesen ist.

*

Frühling und Herbst sind in Salzburg nur auf wenige Wochen beschränkt, die Übergangszeiten sind kurz. Und kurz war auch die Zeit, in der in Salzburg die Barockideen von denen der Aufklärung abgelöst wurden. Damals begann Leopold Mozart auf eigene Füße gestellt seinen neuen Lebensweg. Die rauhe Schule des Lebens, Mozarts reger Geist, seine musikalische Begabung, seine Kenntnisse sowie die ihm eigene Dickköpfigkeit und Zähigkeit trugen zusammen bei, aus ihm einen Selfmademan zu machen, der alles, was er erreichte, seiner eigenen Kraft verdankte: Seine geachtete Stellung, einen eigenen und geordneten Hausstand sowie den guten Ruf als Musiker und Lehrer, der sich sogar weit über die Grenzen Salzburgs erstreckte. 1753 ernannte ihn L. Mizler zum Mitglied der „Sozietät der musikalischen Wissenschaften“ in Leipzig, in Berlin stand er mit einer ähnlichen Gesellschaft Marpurgs in Verbindung. Marpurg bemerkt in seinen „Historisch-kritischen Beiträgen“[42], daß sich Mozart „in allen Arten der Composition bekannt gemacht“ habe und zählt seine sämtlichen Werke auf. Ferner hatte Mozart Beziehungen zum Nürnberger Verleger J. U. Haffner und zu Gottlieb Emanuel Breitkopf in Leipzig, kannte den Bologneser Musikgelehrten P. Martini (1706—1784) persönlich und nannte den „vernünftigsten aller deutschen Gelehrten“ Chr. Fürchtegott Gellert (1715—1769) seinen Freund[43]. Dieses Freundschaftsverhältnis ist umso höher zu werten, als Gellert in ganz Deutschland angesehen und verehrt war, eine außerordentliche schriftstellerische Popularität genoß und gewissermaßen als einzig zuständige Instanz in Gewissensfragen wie in Fragen der Moral galt[44]. Von ihm holte man sich Rat in Erziehungsfragen,

[42] Marpurg a. a. O., S. 184 f.
[43] Abert a. a. O., I 10.
[44] W. Scherer, Geschichte der deutschen Literatur, Knaur, Berlin, S. 443.

seine Fabeln und Erzählungen waren in aller Munde und in seine Vorlesungen in der Universität Leipzig strömten 400 Hörer. Die Beziehungen Mozarts zu Gellert sind nicht zuletzt auch deshalb bemerkenswert, als sie mit Recht auf eine weitgehende Übereinstimmung Mozarts mit den Anschauungen Gellerts schließen lassen. Gellerts harmonische Natur zog Protestanten wie Katholiken in gleicher Weise an, seine heitere Lebensauffassung vereinigte die Lehren des Christentums in idealer Art mit denen der Aufklärung und seinem großen Einfluß sind die Ehrlichkeit und sittliche Treue des deutschen Bürgertums zum Großteil zuzuschreiben. Und unbedingte Ehrlichkeit und Sittlichkeit sind auch wesentliche Charakterzüge Leopold Mozarts. Außer der Freundschaft mit Gellert spricht auch der Mozart innewohnende Wissens- und Bildungsdrang für seinen aufgeklärten Geist, denn sein umfassendes Wissen wäre aus seinem kurzen Universitätsstudium allein kaum zu erklären. Er interessierte sich für Geschichte, Politik, Literatur, Kunst, Philosophie, Kultur und hätte seinem Fürsten in volkswirtschaftlicher Hinsicht manchen besseren Rat geben können als die dazu vorhandenen, aber durch das absolutistische System einfallslos gewordenen Hofräte[45].

Wie es in der Aufklärungszeit üblich war, durch stete Beobachtung sein Wissen zu vermehren, so beweist auch Mozart eine außerordentlich genaue und scharfe Beobachtungsgabe. Zahlreich sind die Briefstellen, die dies verraten. Mozart schildert seine Eindrücke äußerst lebhaft und anschaulich, bisweilen sogar mit einer sonst nur Diplomaten und Forschern eigentümlichen Nüchternheit und Genauigkeit. Dabei zeigt er für alles Mögliche Interesse: Er beschreibt die Marquise von Pompadour[46] und die lasterhaften Pariserinnen und bemerkt — mar staune — damals schon, daß die französische Nation „die Stimme der Natur nicht mehr höret"[47]; er beschreibt ferner eine Gallensteinoperation[48], ein Nordlicht[49], den ersten in

[45] L. Schiedermair, Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie, München 1914, I 13.

[46] Schiedermair a. a. O., IV 218 und 224.

[47] Schiedermair a. a. O., IV 223 f.

[48] Schiedermair a. a. O., III 163 und 165 f.

[49] Schiedermair a. a. O., III 293.

Salzburg aufgestellten Blitzableiter [50] und vieles andere. Vielleicht der interessanteste Bericht ist der über eine geistige Erkrankung einer Hausgenossin, der „Auer Sandl"[51], der derart genau ist, daß man — soweit Diagnosen aus räumlicher und zeitlicher Entfernung überhaupt berechtigt sind — aus der Beschreibung des ganzen Falles ohne weiteres auf Konversionshysterie schließen könnte. Diese beinahe fachkundig anmutende Genauigkeit in der Beschreibung verrät überdies die kaltblütige Ruhe, die sich Mozart trotz aller aufregenden Vorfälle dieses nichts weniger als die Geburt eines Kindes vortäuschenden hysterischen Anfalles bewahrt hat. Nicht weniger interessant sind die Schlüsse, die Mozart aus seinen Beobachtungen zu ziehen verstand, wie auch die Nutzanwendungen, die sich daraus ergaben. Gerade der Brief, in welchem die Geisteskrankheit beschrieben ist, zeigt, daß der nüchterne Denker Mozart dem Wesen der Erkrankung bedeutend näher gekommen ist, als seine Zeitgenossen, die noch immer derartige Erscheinungen mit Vorliebe als „Besessenheit" auslegten. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, wollte man alle jene Briefstellen erwähnen, die die moderne Denkart, die Lebensklugheit, Gedankenschärfe und die weltmännische Gewandtheit Mozarts illustrieren.

Pflichtgefühl und Treue kennzeichnen sein Verhältnis zur Religion. Seinem scharfen Auge können manche Widersprüche zwischen seiner religiösen Klostererziehung und den Ideen der Aufklärungszeit ebensowenig entgangen sein, wie die zwischen den Worten und Taten mancher Prediger. Dies alles focht ihn indes nicht an, er kam seinen religiösen Verpflichtungen mit pünktlicher Genauigkeit, um nicht zu sagen Pedanterie, nach, hütete seine Familie ängstlich vor Einflüssen anderer Konfessionen und sah überhaupt streng darauf, daß sich seine Familienmitglieder den Verpflichtungen gegen Gott nicht entzogen. Mit derselben Treue diente er auch seinen weltlichen Herren, steckte manche Ungerechtigkeiten ohne Murren ein, weil ihm sein nüchterner Geist wohl sagen mochte, daß die Staatsgewalt und ihre Vertreter immer stärker als der Untertan sind. Höchstens schüttete er in einem Brief sein bedrücktes Herz aus oder gab seiner Genugtuung darüber Ausdruck, wann die Macht des Schicksals gelegentlich auch vor

[50] Schiedermair a. a. O., IV 26.
[51] Schiedermair a. a. O., IV 17 ff.

hohen Herren nicht zurückschreckte. Manchmal freute er sich auch im stillen, wenn ihnen ihre eigene Verbohrtheit einen Streich spielte, denn das Sprichwort vom Schaden und dem zugehörigen Spott galt damals so lebendig, als heute.

Aufmerksam nahm Mozart am modernen Leben und den Zeitgeschehnissen teil, zeigte Interesse für die in der damaligen Zeit übliche Macht- und Pompentfaltung im Heerwesen[52], wußte sich auch in rechtlichen Dingen zu helfen, wie z. B. gegen die damals recht aufsässigen Dienstboten[53]. Das Bedürfnis nach hellen Wohnräumen und weiten Treppen, das den gesteigerten Lebensdrang der Aufklärungszeit charakterisiert — der Vater Goethes ließ bekanntlich sein Haus in Frankfurt mit großen Kosten umbauen und erweitern — dürfte auch Mozart bewogen haben, die finstere Wohnung in der Getreidegasse (W. A. Mozarts Geburtshaus) mit der hellen am Hannibalplatz (dem heutigen Makartplatz) zu vertauschen. Die neue Wohnung entsprach den zeitgemäßen Bedürfnissen vollkommen: Sie war geräumig, hatte helle und hohe Zimmer — fast Säle möchte man sagen —, viel Sonne und der in nächster Nähe befindliche Mirabellgarten bot den Aufklärungsmenschen Beruhigung, Trost und Frieden. Die Ordnung der französischen Anlage des Gartens und seine idyllische Zweckmäßigkeit galt ihnen als Symbol ihrer pantheistischen Naturauffassung. Auch dem Modesport, den beliebten Schlittenfahrten, zahlte Mozart mit seiner gleichnamigen Komposition den schuldigen Tribut. Ebenso dürfte sein Eintritt in den Freimaurerorden nur als Interesse am Zeitgeschehen und der modernen Lebensauffassung zu werten sein, nicht aber als zielbewußter politischer Schritt.

Als Mann, der sich das Leben selbst gezimmert hatte, war Mozart gewohnt, der Wahrheit ins Antlitz zu sehen und auch mit ihr nicht hinter dem Berg zu halten. Solche Naturen liebt man nicht bei Hofe und die hochfürstliche Gnade behandelte ihn daher ziemlich stiefmütterlich. Dazu kam, daß der Fürst Colloredo als großer Geizhals von seinen Untertanen viel unbezahlte Arbeit und noch mehr Nächstenliebe beanspruchte. Und das Bürgertum war kaum anders als die verlogene Hofgesellschaft. Man

[52] Brief L. Mozarts an Nannerl in St. Gilgen vom 9. VI. 1785.

[53] Brief L. Mozarts an Nannerl in St. Gilgen vom 14. X. 1785.

überbot sich an Klatschsucht, sah jeden Splitter im Auge des Nächsten, die eigenen Fehler aber verbarg geschickt die Tarnkappe einer frommen Biederkeit. Ein von der Gunst der Gesellschaft abhängiger Mann wie Mozart mußte daher stets auf der Hut sein, nicht in eine Intrige hineingezogen zu werden. Er suchte ängstlich eine neugierige Anteilnahme seiner Mitbürger von der Familie fernzuhalten, was mehrere Briefstellen bezeugen[54]. Daher hatte er sich im Laufe der Zeit eine gewisse Schlauheit und Vorsicht im Verkehr mit den Menschen angeeignet, die sich nicht selten bis zur Unterwürfigkeit namentlich gegen hochmögende Herrschaften steigerte. Allerdings kann man auch ihm eine gewisse Sensationslust nicht absprechen, zumal er jeden neuen Skandal mit großem Behagen seiner Frau, insbesondere aber später seiner verheirateten Tochter nach St. Gilgen kolportierte[55].

*

Es ist klar, daß die Aufklärung, die das Glück der Menschen durch die Vernunft schaffen wollte und sich so sehr um das Seelenleben kümmerte, eine ihrer größten Aufgaben in einer sorgfältigen Erziehung der Menschen erblickte. Hat doch die Erziehung den Zweck, die heranwachsenden Menschen zu wertvollen Mitgliedern der Lebens- und Kulturgemeinschaft zu machen und sie zur höchsten Lebens- und Leistungsfähigkeit zu bringen. Die Entwicklung der im Menschen liegenden Anlagen und Fähigkeiten ist nur dann möglich, wenn ihm eben die bereits geschaffene Kultur übermittelt, d. h., wenn er dazu erzogen wurde. Da jedoch eine erfolgversprechende Erziehung immer an das im Zögling Gegebene anknüpfen muß, dies aber wieder voraussetzt, daß man die Individualität des Zöglings berücksichtigt und dessen psychische Verfassung kennt, so ist es nur einer psychologisch eingestellten Epoche möglich, eine Erziehungsarbeit im sachlichen Sinne zu leisten. Und in der Tat beginnt in der Aufklärung alle moderne Erziehungskunst. Früher herrschte in der Kindererziehung der Grundsatz des Zwanges und der absoluten Autorität. Friedrich Wilhelm I. riß noch seine Tochter, die Prinzessin Wilhelmine,

---

[54] Schiedermair a. a. O., III 341 und IV 76, 118.

[55] Schiedermair a. a. O., die Briefe nach Mannheim und Paris und die ungedruckten Briefe (im Besitze der Stiftung Mozarteum in Salzburg) an Nannerl nach St. Gilgen.

an den Haaren durchs Zimmer. Schon der Säugling war an Leib, Armen und Beinen mit festen Binden umwickelt und sein Kopf in eine enge Haube gesteckt. Den Mädchen wurde bald die Brust umschnürt, um eine enge Taille zu erzielen[56]. Wie Abbildungen zeigen, war auch die Kindertracht eine Nachahmung von der der Erwachsenen. Bäder und Leibesübungen hielt der Bürgerstand für extravagant, ja unschicklich, Sport galt als Vorrecht des Adels. Nur auf die Erziehung zur Galanterie legte man großen Wert, wie ja das Bürgertum für Äußerlichkeiten stets viel übrig hatte. Lediglich in England drang der Geist der Aufklärungserziehung früher durch und zwar war es dort vor allem der Einfluß John Lockes (1632—1704), der die neuen Grundsätze diktierte. Lockes Erziehungswesen galt allerdings beinahe ausschließlich für den jungen Gentleman, also nicht für den Bürger. Darin liegt wohl auch zum Teil die Ursache, daß erst der Geist Jean Jacques Rousseaus (1712—1778) die Erziehung auf dem Festlande natürlicher gestaltete. Rousseau schrieb einen glänzenden Stil, seine Erziehungslehren, die in der Natur ein Allheilmittel sehen und den ganzen Erziehungsplan aus der Natur der menschlichen Anlagen ableiten wollen[57], wirkten jedenfalls revolutionierend und stellten die Erziehungsfragen in den Brennpunkt des öffentlichen Interesses. Was verschlägt es, wenn seine Lehren innere Widersprüche aufweisen und man ihnen eine Schreibtischpsychologie vorwirft[58]? Die Hauptsache war, daß man endlich einmal wieder in der Erziehung ein Problem sah, anstatt eine sture Gewohnheit. Und die damals zahlreich erscheinenden Zeitschriften taten ein Übriges, um das Interesse nicht mehr verlöschen zu lassen.

Wie der Geist der Aufklärung erst mit dem Regierungsantritt des Erzbischofs Hieronymus seinen endgültigen Einzug in Salzburg hielt, so wurde auch das Salzburger Schulwesen erst in dieser Ära neu gestaltet. Auf der Universität hatte zwar schon Prof. Frobenius Forster 1744 bis 1747 Vorlesungen über die Leibniz-Wolffsche Philosophie gehalten, doch war eben die Universität ein wissenschaftliches Institut und

[56] Ermatinger a. a. O., S. 208.

[57] R. Müller-Freienfels, Bildungs- und Erziehungsgeschichte vom Mittelalter bis zum Ausgang der Aufklärung, Leipzig 1932, S. 126.

[58] Müller-Freienfels a. a. O., S. 132.

brauchte als solches nicht auf den Zeitpunkt zu warten, bis sich ein Regent auch in der Praxis dazu bequemte, neuzeitliche Grundsätze in seinem Lande einzuführen. So berief erst Colloredo den Konsistorialrat Bönicke aus Würzburg, der mit dem Basedowschen Erziehungssystem bekannt war[59]. Dieses System vertrat den Aufklärungsgedanken in radikaler Form und legte auf körperliche Ertüchtigung, Sachunterricht, praktische Verwertbarkeit der Kenntnisse, Anschaulichkeit und Annehmlichkeit des Unterrichts, Moral und religiöse Toleranz großen Wert[60] und dürfte auch neue Schulverhältnisse in Salzburg geschaffen haben. Ferner wurden Lehrer nach Wien entsendet, damit sie sich dort in die neuen Methoden einarbeiten konnten. 1790 eröffnete man ein Lehrerseminar unter der Leitung F. M. Vierthalers, auch ein Gymnasium wurde gegründet, neue Lehrstühle auf der Universität geschaffen und 1791 wurden in Salzburg zum erstenmale die Kameralwissenschaften gelehrt[59], nachdem schon 1774 in Kaiserlautern die erste Kameralhochschule entstanden war.

*

Auch an Leopold Mozart sind Erziehungsprobleme in größerem Umfang herangetreten und zwar in dreifacher Form: Er erteilte privaten Musikunterricht, hatte ab 1744 die Kapellknaben im Violinspiel und von 1777 an auch im Klavierspiel zu unterrichten; die wichtigste Erziehungsaufgabe aber erstand ihm mit seinen beiden hochbegabten Kindern Nannerl und Wolfgang Amadeus.

Auf die Erfolge seiner öffentlichen und privaten Lehrtätigkeit war Leopold Mozart, wie aus einigen Briefen hervorgeht, nicht wenig stolz[61]. Gewissenhaft wählte er sich seine Schüler aus; untalentierte Kinder wies er zurück, obwohl er den Verdienst nötig gehabt hätte. Dem ehrlichen Manne war es in erster Linie um den Erfolg zu tun, sowie er auch immer bestrebt war, sein Wissen auf der Höhe der Zeit zu erhalten, um seinen Schülern stets das Neueste zu bieten[62]. Daß Mozarts 1756 in Augsburg erschienene Violinschule ein pädagogisch hervorragendes Werk war, bei seinen Leb-

---

[59] Widmann a. a. O., S. 492 ff.

[60] Müller-Freienfels a. a. O., S. 140.

[61] Schiedermair a. a. O., IV 44, 81.

[62] Schiedermair a. a. O., IV 41.

zeiten drei Auflagen erlebte und in die holländische und französische Sprache übersetzt wurde, ist bekannt. Über das originelle Werk schrieb Zelter an Goethe: „Seine Violinschule ist ein Werk, das sich brauchen läßt, solange die Violine eine Violine bleibt, es ist sogar gut geschrieben" und Chr. D. Schubart rühmt die die tiefe Einsicht, in der das Werk abgefaßt ist[63]. Hervorragend ist auch die Besprechung, die die Violinschule bei Marpurg gefunden hat: „. . . Der gründliche und geschickte Virtuose, der vernünftige und methodische Lehrmeister, der gelehrte Musicus, diese Eigenschaften, deren jede einzeln einen verdienten Mann macht, entwickeln sich allhier zusammen . . ."[64]. In der Tat kommt das Werk mit seiner Anschaulichkeit des Ausdrucks und prägnanten Kürze den neuzeitlichen Unterrichtsanforderungen trefflich nach. Wohl um seine Kinder frühzeitig an künstlerische Selbständigkeit zu gewöhnen, empfahl ihnen der feinsinnige Pädagoge, selbst Lektionen zu geben. Dabei ermahnte er sie zu Geduld und Fleiß[65]. So liegen zahlreiche Briefstellen vor, in denen Wolfgang Amadeus seinem Vater von Schülern berichtet. Man geht hier kaum fehl, wenn man hinter seinen Urteilen die erzieherischen Grundsätze des Vaters vermutet. Rasch erfaßte er, wo die Fehler und deren Ursachen lagen und nicht selten schienen sie ihm am Lehrer selbst zu liegen, wie dies Leopold auch im Vorbericht zu seiner Violinschule andeutet. Dabei zeigt sich auch bei Wolfgang das gleiche Selbstbewußtsein wie beim Vater, obwohl ihn das Lektionengeben sonst wenig begeisterte[66]. Interessant sind auch die allgemeinen und methodischen Bemerkungen über die Kunst des Klavierspielens, sowie der hübsche Einblick, den uns ein Brief in eine Kompositionsstunde bei W. A. Mozart gewährt[67]. Manchmal meint man direkt die Worte des Vaters aus ihm zu hören, der ihm seinerseits wieder voll Stolz die Fortschritte Nannerls berichtet[68]. Ein leichtes, ungezwungenes Spiel, lockere Finger, Sauberkeit in den Passagen, Ausdruck in den Ver-

---

[63] B. Paumgartner im Vorwort der Neuausgabe von L. Mozarts „Versuch einer gründlichen Violinschule", Wien 1922.

[64] Marpurg a. a. O., S. 160 f.

[65] Schiedermair a. a. O., III 139.

[66] Schiedermair a. a. O., I 159 f.

[67] Schiedermair a. a. O., I 153, 194 f.

[68] Schiedermair a. a. O., III 374 f.

zierungen und Vorschlägen, sowie ein richtiges, dem Charakter des Stückes entsprechendes Tempo waren die Ziele Mozartscher Klavierpädagogik. Das Ideal einer künstlerischen Wiedergabe bestand für ihn darin, alles so zu spielen, „daß man glaubt, derjenige hätte es selbst komponiert, der es spielt"[69]. Daß endlich so hochgesteckte Ziele vor allem viel Gründlichkeit, Geduld und Fleiß vonseiten des Lehrers voraussetzen, ergibt sich von selbst.

Ein solcher Lehrer war natürlich in einer kleinen Stadt wie Salzburg eine Seltenheit. Daher unterrichtete auch Leopold in den angesehensten Familien: bei der Gräfin Lodron, beim Grafen Arco, beim Großindustriellen Georg Josef von Rubinig usw.; auch der nachmalige Kreishauptmann von Rovereto, Nikolaus v. Cristani, war sein Schüler[70]. Wie er es liebte, wenn seine Schüler öffentlich auftreten konnten, so machte es ihm die größte Freude, wenn sie eine Anstellung fanden. Dabei sah er streng darauf, daß sie nicht übervorteilt wurden[70]. Zahlreich sind die Briefstellen, aus denen Mozarts Gewissenhaftigkeit und Tüchtigkeit als Musiklehrer hervorgeht. Außerdem war er seinen Schülern stets ein aufrichtiger, ja väterlicher Freund. Daß dies in erhöhtem Maße bei seinen eigenen Kindern zutrifft, versteht sich von selbst. An deren Ruhm gebührt nicht zuletzt dem Vater ein großer Anteil. Freilich trieb ihn sein Ehrgeiz zu weit; er hätte am liebsten der ganzen Welt seine begabten Kinder vorgeführt, ohne zu bedenken, daß für die noch unentwickelten Naturen die Mühen der damaligen Reisen, sowie die unermüdliche künstlerische Arbeit gefährlich werden könnten. Dies war bei Wolfgang leider auch der Fall. Aber, welcher Vater denkt im Taumel seines Glückes an die prosaischen Schranken der menschlichen Konstitution? Was wußte man schließlich im 18. Jahrhundert von überreizten Nervensystemen? Und wieviele Eltern suchen nicht selbst heute noch in nur mittelmäßig begabte Kinder mit Hilfe zahlreicher Hauslehrer und Instruktoren alles Mögliche hineinzupfropfen, nur um ihrer Eitelkeit zu genügen und ihre merkwürdige Sehnsucht nach Wunderkindern erfüllt zu sehen? Auch der Vorwurf, Leopold hätte sich für seine Kinder einer marktschreierischen Reklame beflissen und dabei den

---

[69] Schiedermair a. a. O., I 153.

[70] Siehe den Aufsatz des Verfassers: Leopold Mozart als Vater und Erzieher, Zeitschr. „Der Musikerzieher", Mainz 1941, 37. Jahrg. Heft 4/5.

Sohn gerne um ein Jahr jünger gemacht[71], ist verständlich. Allein, wer die Kosten der Konzertreisen bedenkt, wird auch darüber nicht den Stab brechen. Auch wird Mozart nicht nur deshalb seine Kinder angepriesen haben, weil er als welterfahrener Mann wußte, daß das Geld die sprödesten Menschenherzen zu öffnen pflegt, sondern auch deshalb, weil er die Urteilslosigkeit und Unkenntnis der Publikumsmasse kannte, die alles mit grandioser Selbstverständlichkeit hinnimmt, ohne der unsäglichen Arbeit und Mühen zu gedenken, in die sich Kind wie Erzieher zu teilen haben. Daß endlich sein Kunstgeschmack etwas Demagogisches hatte, mag letzten Endes auch wieder in der Sorge um das Fortkommen begründet sein. Im selbstbewußten Zeitalter der Aufklärung horchte nämlich die Welt nicht weniger nach Neuem, als heute.

Vollzieht sich die musikalische Erziehung immerhin zum größten Teil auf dem neutralen Boden künstlerischer und wissenschaftlicher Erfahrung, so bringt uns die Betrachtung der rein väterlichen Erziehung umso mehr dem Menschen Leopold Mozart näher.

Zuhause hatte er immer ein strenges Regiment geführt, das seine Frau nicht ausschloß. Und trotz seines Berufes, der auch mit kompositorischer Tätigkeit verbunden war, trotz seiner Privatstunden schien er immer noch Zeit gefunden zu haben, auch die geistige Entwicklung seiner Kinder zu leiten. Die Kunstreisen der Kinder sowie ihr intensiver Musikunterricht dürften einen Schulbesuch so gut wie ausgeschlossen haben. Außerdem deutet ein Brief Wolfgangs darauf hin[72], daß die Schulweisheit während der Reisen nicht vernachlässigt wurde. Die Bildung, die Leopold seinen Kindern angedeihen ließ, scheint nicht schlecht gewesen zu sein. Schon in jungen Jahren schreibt Wolfgang recht gute deutsche wie italienische Briefe, die gelegentlich auch einige Kenntnisse der lateinischen Sprache verraten. Mit der Rechtschreibung hat er sich allerdings Zeit seines Lebens nie ganz zurechtgefunden; freilich ist auch die des Vaters nicht viel besser.

Den Hauptfaktor einer jeglichen Erziehung bildet jedoch die moralische Grundlage. Sie macht im Verein mit der geistigen Bildung das Ich des

[71] Abert a. a. O., I 10.

[72] Schiedermair a. a. O., I 13.

Menschen aus, dem sich die rein körperlichen Bedürfnisse unterzuordnen haben. Die vornehmste und wichtigste Aufgabe des Erziehers ist es demnach, darauf zu achten, daß sich das Verhältnis zwischen dem geistigen Ich und den körperlichen Triebkräften harmonisch gestalte, daß nicht das eine das andere unterdrücke oder beide miteinander in Konflikt geraten, wenn anders er in Wahrheit eine mens sana in corpore sano erzielen will. Im Zeitalter der Aufklärung, das die Autonomie der Vernunft zum Prinzip der Lebensgestaltung erhob, kam man den Problemen der Erziehung bereits sehr nahe. Rousseau prägte das Schlagwort von der individuellen Erziehung und die deutsche Aufklärung steuerte dazu die Erfahrungspsychologie bei. Allein, es fehlte noch an genügender Erfahrung selbst. Daher machte sich ein ständiger Kampf zwischen dem Verstand und dem lebendigen Gefühl bemerkbar und über die Rolle, die festen Moralbegriffen innerhalb der Psyche zukamen, war man sich keineswegs einig. Da aber die meist aus der Erkenntnistheorie abgeleiteten Sittlichkeitsbegriffe für die praktische Erziehung kaum zu brauchen sind, blieb auch den pädagogischen Praktikern der Aufklärung nichts anderes übrig, als in diesem Punkte die Machtsphäre der Göttin Vernunft mehr in akademischem Sinne zu verstehen und die altbewährte Moral der Religion beizubehalten.

Umsomehr räumte daher ein so strenger Katholik wie Lepold Mozart der Religion bei der Erziehung seiner Kinder einen unbedingten Vorrang ein. Durch den ganzen Briefwechsel zwischen Vater und Sohn zieht sich eine tiefe Gläubigkeit und Gottergebenheit. Bei Wolfgang nahm die Religion allerdings bisweilen fatalistische Formen an. Er versuchte den Ermahnungen des Vaters gegenüber seine weltfremde Sorglosigkeit zu beschönigen und meinte, jede Spekulation sei im Hinblick auf Gottes Allmacht hinfällig. Leopold, der Selfmademan, war nicht gewillt, solche Reden zu dulden; er wies ihn energisch zurecht — gelegentlich stimmte auch die Mutter mit ein —, beschwor ihn wiederholt, seine Vertrauensseligkeit fahren zu lassen, im Verkehr mit den Menschen etwas zurückhaltender zu sein, sich endlich einmal selbst kennen zu lernen und zu einer wahren Menschenkenntnis durchzudringen. Und zur Illustration dessen hielt er ihm gewissermaßen einen moralischen Anschauungsunterricht, zeigte ihm die Folgen verschiedener Fehltritte an Beispielen seines Bekanntenkreises

wie er ihm andrerseits verschiedene Personen zur Nachahmung empfahl[73]. Und wenn er einen uneigennützigen Freund als „eines der größten Wunder dieser Welt" bezeichnet, so spricht aus diesen bitteren Worten seine nicht minder bittere Lebenserfahrung[74].

Die Kinder bleiben indes nicht immer unselbständig. Sie wachsen heran und werden eigene Charaktere. Ihre erstehende Originalität und Individualität schalten allmählich den Einfluß der Erzieher aus. Mahnungen und Moralpredigten rufen in jenen Zeiten, in denen die Charaktere kritisch ihre Selbständigkeit zu überwachen beginnen und selbst einen Rat als Eingriff in ihre Individualität werten, nur Widerstand und schließlich eine völlige Entfremdung hervor. Umsomehr kommt dies beim Genie zum Ausdruck. Weil es höher steht, als die Durchschnittsmenschen, steht es notwendigerweise auch höher als seine Eltern. Es merkt daher früher deren Schwächen. Die Fehler der Eltern aber verzeihen die Kinder bekanntlich nie. Daher stellt die Zeit des Eintrittes in die geistige Reife an die Kindesliebe wie an die Liebe und das Verständnis seitens der Eltern die größten Anforderungen. Auch der schon über zwanzigjährige Wolfgang hatte die ewigen Ermahnungen in den väterlichen Briefen satt, fühlte sich durch sie heruntergesetzt und unverstanden. Und nun tut sich der ganze Unterschied zwischen beiden Naturen auf: Mit der ungeheuren Lebendigkeit und Sinnenfreude des Genies erlebt der Sohn seine Eindrücke — dieselbe Sinnfälligkeit, die ihm in seinem Opernschaffen die prägnante Darstellungskunst verlieh —, es ist ihm z. B. unmöglich, inmitten einer lustigen Gesellschaft seine finanzielle Lage zu überdenken. Der Vater nannte dies in seinem Bangen um die Rückzahlung des ausgeliehenen Reisegeldes und in der Furcht vor den bösen Zungen der Stadt Verschwendung[75]. Menschenkenntnis, das höchste Ziel in der Aufklärungszeit, predigte er dem Sohn, als ob dem Genius, der mit derselben Vollendung den Don Juan wie den Papageno zeichnete, mit mehr oder weniger akademischen Kenntnissen gedient gewesen wäre. Hineinversetzen mußte er sich in die Menschen, sie

[73] Schiedermair a. a. O., I 33, 396 f., III 203, 212, 224 f., 353 f., 396 f., IV 341, 369 f.

[74] Schiedermair a. a. O., III 283.

[75] Schiedermair a. a. O., III 197, 268, 271, 366, 372.

gleichsam in ihrer Verschiedenheit in sich haben und miterleben, wie er auch alle Situationen vollends auskostete und nicht gerade immer die angenehmsten. Daher war auch er, einem Goethe ähnlich, einmal „himmelhoch jauchzend", dann wieder „zu Tode betrübt". Der zwar geistig hochstehende aber jeder Genialität bare Vater konnte freilich darin nichts anderes erblicken, als eine schädliche Ungleichmäßigkeit, ein von einem Extrem ins andere fallen[76]. Nicht anders war es mit Wolfgangs Liebe zu Aloysia Weber. Überstarke Triebe drängten den jungen Künstler, unter denen vielleicht die Frauenliebe am stärksten war. Er brauchte dies zur Anregung seiner Phantasie, um sie in seine wundervollen Tonschöpfungen umzusetzen. Der nüchterne besorgte Vater erblickte in jener Liebe eine ebenso gefährliche wie unzeitgemäße Liebelei und bot seine ganze Strenge auf, um den Sohn von Mannheim fortzubekommen. Als Leopold in seiner Studienzeit „ad Magnificum citatus fuit", hatte er den gebieterischen Ton der erzürnten Obrigkeit gehört. An diesen Ton schien er gedacht zu haben, als er dem Sohn sein „Fort mit Dir nach Paris" hinschleuderte[77]. Und doch hätte er sich eher seiner eigenen Vergangenheit erinnern sollen, denn Wolfgang gehorchte zwar, der Vater aber hatte einen Pyrrhussieg erfochten. Mit der leidenschaftlichen Opposition der Jugend hielt nun Wolfgang an der Familie Weber fest und schloß schließlich die Ehe mit Konstanze.

So entfremdeten sich Vater und Sohn immer mehr. Der Vater verstand sich nur auf Durchschnittsmenschen und war der Meinung, Genialität dürfe sich nur auf künstlerischem Gebiete äußern, nicht aber auch im Charakter; und weil er den Unterschied in der Individualität nicht kannte, so konnte er auch dem Sohne keine anderen Sittlichkeitsbegriffe und Bedürfnisse als die der Allgemeinheit zubilligen. Außerdem hielt er als Jünger der Aufklärung auch die Kunst für eine bloße Angelegenheit des Verstandes, ein Studium, das wie alle anderen dazu da war, um sich sein Brot zu verdienen. Für den Sohn hingegen war die Kunst die einzige Ausdrucksmöglichkeit seines umfassenden Geistes, eine lebensnotwendige Funktion; sie brach unbekümmert um materielle Erwägungen hervor und ließ sich von keiner Menschenhand beeinflussen. Die grausame Ironie des Schicksals

[76] Schiedermair a. a. O., III 362 f.

[77] Schiedermair a. a. O., III 358 f.

brachte es daher mit sich, daß Leopold, der so gerne auf seine Menschenkenntnis pochte, seinen eigenen Sohn nicht verstand und daß dieser sich wiederum vom Vater ungerecht behandelt wähnte. Wer den Briefwechsel der beiden aufmerksam verfolgt und sieht, mit welch rührender Sorgfalt der Vater seinen Sohn betreut, wie er ihn mit allen ihm zu Gebote stehenden Tönen auf den ihm recht scheinenden Weg zu bringen sucht und wie andrerseits Wolfgang trotz aller Mißverständnisse mit innigster Liebe und Ehrfurcht am Vater hängt, dem tut sich die ganze Tragik dieser beiden Menschen auf, die sich so viel zu sagen gehabt hätten und dennoch immer mehr aneinander vorbeiredeten. Als Erzieher war Leopold Mozart jedenfalls äußerst erfolgreich, sowohl mit seinen eigenen Kindern, als auch mit anderen; nur die Grenzen seiner durchaus nüchternen Denkart hinderten ihn daran, seinem Sohn in nicht künstlerischen und außermusikalischen Belangen auch dann ein volles Verständnis zu bewahren, als dieser mit zunehmender Reife seinem erzieherischen und väterlichen Einfluß notwendigerweise entglitten war und ein eigenes Leben zu führen begonnen hatte. Und wie stolz hätte dieser Vater auf seinen Sohn blicken können!

Mozart und die Dichtung seiner Zeit

Von Erich Valentin

In seinem an den Vater gerichteten Mannheimer Brief vom 20. Dezember 1777 schildert Wolfgang Amadeus Mozart seinen Tageslauf[1]. Dort heißt es: „um 6 uhr gehe ich zum Cannabich und lehre die Mad^elle^ Rose; dort bleybe ich beym nachtessen, dann wird discurirt — oder bisweilen gespiellt, da ziehe ich aber allzeit ein buch aus meiner tasche, und lese — — wie ich es zu salzburg zu machen pflegte." Dieser ungemein aufschlußreiche Satz wird gern übersehen. Denn wichtig an ihm ist nicht nur die Tatsache, daß Mozart seine Abendstunden in Mannheim mit Lesen verbrachte, sondern wichtiger noch der Nachsatz „wie ich es zu salzburg zu machen pflegte", woraus hervorgeht, daß Mozart ein systematischer, zumindest geschulter Leser gewesen ist. Damit ist jene noch von Schurig[2] vertretene Anschauung von Mozarts literarischer Unkenntnis entkräftet. Bereits Abert[3] hat darauf hingewiesen, daß es mit Mozarts „allgemeiner Bildung" nicht so schlimm bestellt war, wie behauptet wird. Aber auch er irrt, wenn er glaubt, daß Mozarts Literaturkenntnis mehr vom Theater als vom Buch herrührte. Daß Mozarts Bibliothek, wovon der Nachlaß kündet, „kunterbunt" gewesen sei, ist auch nicht zu bekräftigen. Denn sie enthielt außer den Dichtungen Salomon Geßners und Molières, die bekanntlich Geschenke gewesen waren — Geßners Werke vom Dichter selbst 1766 und die Molières von Fridolin Weber 1778 —, die Venezianer Ausgabe der Werke von Metastasio, die

[1] Ludwig Schiedermair: „Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie", (München 1914), I 145.

[2] Arthur Schurig: „W. A. Mozart" (Leipzig 1913), II 313f.; Schurigs Ansichten beruhen auf einer völligen Nichtkenntnis des ganzen Fragenkreises. In der zweiten Auflage (1923) mildert Schurig seine Ansicht um einige Grade, ohne jedoch dem Problem gerecht zu werden.

[3] Hermann Abert: „W. A. Mozart" (Leipzig 1924) II 27ff.

ihm 1770 Graf Firmian in der „Turiner Edition" in Mailand verehrt hatte, Werke von Friedrich dem Großen, Ewald von Kleist, Wieland und Moses Mendelssohn (J), immerhin also nicht Unwesentliches, zumindest Charakteristisches, der zeitgenössischen Geistesgeschichte. Wenn Abert sich in seinem im allgemeinen durchaus bejahenden, aber dennoch einschränkenden Urteil auf Niemetschek[4] beruft, hat er vergessen, die nachfolgenden Sätze zu erwähnen: „Mozart hatte schon in seiner Jugend zu allen Kenntnissen, die man ihm beyzubringen für nötig fand, eine große Anlage gezeigt, in allen schnelle Fortschritte gemacht; von der Arithmetik ist Erwähnung geschehen . . . Ebenso groß war sein Talent zur Sprachwissenschaft; er verstand Französisch, Englisch, Italienisch und Teutsch. Die lateinische Sprache lernte er erst in späteren Jahren und zwar nur so weit, als zur Verständniß des Kirchentextes, den er allenfalls in Musik zu setzen hätte, erfordert war. In allen übrigen Sprachen hat er die guten Schriftsteller gelesen und verstanden. Er machte oft selbst Verse; meistens aber nur bey scherzhaften Gelegenheiten. In den übrigen Fächern hatte Mozart wenigstens so viel historische Kenntniß, als es für einen Mann von Bildung nöthig war. . . . Mozart hatte die Welt gesehen, er kannte die Schriftsteller der gebildeten Nationen, zeigte überall einen offenen und freymüthigen Geist: was fehlte ihm also zur höheren Kultur?"

Es ist notwendig, sich über diese Fragen im klaren zu sein, um zu einer restlos aufhellenden Beurteilung der menschlichen wie künstlerischen Gesamtpersönlichkeit Mozarts zu gelangen[5]. Mozart, der Sohn eines in den geistigen Problemen seiner Zeit bewanderten und auf die nicht nur künstlerische, sondern auch allgemeine Bildung und Erziehung seiner Kinder bedachten Vaters[6], war aufnahmefähig genug, alles, was um ihn geschah, offenen Herzens und Sinnes zu empfangen. Daß wir in seinen Briefen verhältnismäßig wenig z. B. von literarischen Erlebnissen finden, besagt nichts. Hingegen sind die vereinzelten Hinweise in seinen Briefen erkennt-

[4] Franz Niemetschek: „W. A. Mozarts Leben", herausgegeben von E. Rychnowsky (Prag 1905), S. 57ff.

[5] Der Verfasser beabsichtigt, diesen Fragenkreis in einer ausführlichen Darstellung zu erörtern.

[6] Vgl. den Beitrag von Franz Posch im vorliegenden Jahrbuch.

nisgebend genug, daß man daraus den Umkreis der literarischen Beziehungen Mozarts erfassen kann. Das ist die eine Quelle, die unser Wissen speisen muß. Eine zweite stellen die wortverbundenen Schöpfungen Mozarts, in erster Linie seine Lieder, dar, eine dritte die Kenntnis der Freundschaften und des Umgangs Mozarts und eine vierte das Wissen um die Entwicklungsvoraussetzungen, die in Mozarts frühester Jugend vorhanden waren.

Die deutsche Dichtung des 18. Jahrhunderts ist in ihren Anfängen gekennzeichnet durch die Elemente der Aufklärung. Johann Christoph Gottsched, dessen Absichten um ihrer Redlichkeit willen nicht unterschätzt werden dürfen, wurde zum Lehrmeister, der in seinem „Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen" (1730) die Gesetze festlegte, aus denen Zeile um Zeile der „lehrreiche moralische Satz" spricht, der im Grunde genommen den Geist der ganzen Epoche versinnbildlicht. Lehrhaftigkeit ist das Wesen der aufblühenden moralischen Wochenschriften, Lehrhaftigkeit ist auch das Wesen der Dichtkunst, deren Gesetz Gottsched selbst in seinen Übersetzungen („Deutsche Schaubühne" 1740) und seinen eigenen Werken („Der sterbende Cato") von der französischen Tragödie ableitete, während seine Gegner, allen voran Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, auch lehrhaft, ohne schulmeisterlich zu sein, von der Antike, dem deutschen Mittelalter und Shakespeare ihren Ausgang nahmen. Das Rationalistische drang in Inhalt und Form der Dichtung, gelehrsam in Albrecht von Hallers Epos „Die Alpen" und fabelfreudig in der horazischen Nachahmung der Anakreontik eines Friedrich von Hagedorn bis zu Ewald von Kleist, dessen „Frühling" über das Zeitübliche hinausragt. Der Zug zum Volkstümlichen erschließt sich in Christian Fürchtegott Gellert, dem Leipziger Lehrer des jungen Goethe. Die Abkehr von Gottsched vollzog sich im Kreis der „Bremer Beiträger" (seit 1744), deren bedeutendste Persönlichkeit der Schöpfer der neuen deutschen Dichtung, Friedrich Gottlob Klopstock, wurde. Sein Anhängerkreis, der „Hainbund" (seit 1770), mit Johann Heinrich Voß, Matthias Claudius, Ludwig Christoph Hölty u. a., führt mehr und mehr von der aufklärerischen Lehrhaftigkeit fort. Den entscheidenden Angriff setzte Gotthold Ephraim Lessing an.

Aus der Aufklärungswelt (Friedrich Nicolai!) erwachsen, stellte er dem falsch gedeuteten aristotelischen Prinzip der von Gottsched gelehrten französischen Tragödie die Antike (Winckelmann!) und Shakespeare gegenüber. Die andere Seite des gegen die Aufklärung gerichteten Kampfes vertrat Christoph Martin Wieland, der von Bodmer kommende, wandlungsfähige Shakespeare-Apostel mit seiner die „Dinge dieser Welt gern von der schönen Seite betrachtenden" Philosophie einer unterhaltsamfreundlichen Kunst. Die entscheidende Wendung, die zwischen Lessing und dem „Sturm und Drang" vermittelte, vollzog Johann Gottfried Herder. Mit der Überwindung der „Sturm und Drang"-Bewegung durch Goethe und Schiller war die „Klassik" erreicht[7].

Diese Vorgänge sind bekannt. Sie sollten noch einmal in die Erinnerung zurückgerufen werden, damit die Vergleichsmöglichkeit mit den Beziehungen Mozarts zu diesen dichterischen Auseinandersetzungen (Gottscheds Kampf gegen den Hanswurst!) erleichtert wird. Eine ansehnliche Reihe der angeführten Namen kehrt in Mozarts Briefen und Werken wieder, womit ein anschauliches Spiegelbild der Zeitdichtung im Denken und Schaffen eines dieser Zeit zugehörigen schöpferischen Musikers gegeben ist.

Mozarts Jugend, die Salzburger Kinderzeit, stand unter dem Eindruck der Barockkultur, bis ihm durch Erziehung die neue Zeit, die Aufklärung, bekannt wurde. Man darf auch hier nicht außer acht lassen, daß die allgemeine Entwicklung nicht nach einem Schema vor sich ging: das frühe 18. Jahrhundert erlebte noch einen aus dem Barock erwachsenen echten Lyriker wie Johann Christian Günther; der junge Klopstock gehörte zum Gellert-Kreis der Rabener, Schmid, Schlegel, Gärtner, Zachariae, eben den „Bremer Beiträgern". Unter den Anti-Gottschedianern der Vierzigerjahre des Jahrhunderts lebte sogar noch der Pietismus (Pyra); ihre Bundesgenossen (Gleim, Uz) waren zugleich ihre Gegner, die zu dem Schweizer Kreis durch Männer wie Sulzer und Geßner Verbindung hatten. Die neuen Ideale hießen: Homer, Horaz, Ossian, Milton, das Volkslied und Shake-

[7] Vgl. Josef Nadler: „Literaturgeschichte des deutschen Volkes" (Berlin 1938/1939), Bd. I und II, sowie Wilhelm Scherer: „Geschichte der deutschen Literatur" (Berlin o. J.), S. 394ff.

speare. Erst Goethe vermochte diesen ungemein lebendigen Gärungsprozeß abzuschließen.

Die frühesten Spuren von Mozarts Berührung mit der Dichtung führen auf das Jahr 1762 zurück. In musikalischer wie literarischer Hinsicht ist bemerkenswert, daß Leopold Mozart die Erziehung seines Sohnes unter den nord- bzw. mitteldeutschen Einfluß stellte. Das „Notenbuch", das er für ihn anlegte, enthält u. a. geistliche Lieder, deren Dichtungen von der „Neuen Sammlung geistlicher Lieder" (Wernigerode 1752) von Heinrich Ernst zu Stolberg-Wernigerode und Christoph Julius Mevius herrühren, während die Sätze Johann Friedrich Gräfes „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden" (Halle 1737, 1739, 1741) entnommen sind. Zu den Dichtern der Sammlung Gräfes, die zumindest Leopold Mozart bekannt waren, gehören Gellert, Hagedorn und Gottsched.

Daß Gellert Wolfgang Amadeus Mozart sozusagen ein Begriff war, beweist sein Brief an die Schwester (Mailand, 26. Januar 1770)[8], in dem er bemerkt: „Neues weiß ich nichts, als das H. gelehrt, der poet zu Leipzig gestorben ist, und dan nach seinen doth keine poesien mehr gemacht hat", ein Satz, aus dem Schurig und Abert die nicht beweisbare Ansicht vertreten zu können glauben, daß er „nicht nach seinem Geschmack gewesen sei"[9]. Überdies ist bekannt, daß Mozart 1763 in Paris die geistlichen Lieder Gellerts, des vom Vater hochverehrten Dichters, zum Geschenk erhalten hatte.

Man darf in diesem Zusammenhange noch darauf aufmerksam machen, daß nicht nur des Vaters lenkende Hand in dieser Bildungsabsicht zu spüren ist. Zweifellos dürfen wir auch Anregungen annehmen, die von den beiden Freunden der Familie ausgegangen sind: Johann Andreas Schachtner und Marian Wimmer.

Marian Wimmer, eigentlich Jakob Anton Wimmer (1725—1793), ist durch seine lateinischen Dramen und komödienhaften Intermezzi, die sich zuweilen des Dialekts bedienen und auf die Richtung des Volksstückes weisen, mit seinem Jünger Maurius Lindemayer, Placidus Scharl (1731 bis 1814), einem Freunde der Mozarts, und Florian Reichssiegel (1735—1793)

[8] Schiedermair, a. a. O., I 6.

[9] Abert, a. a. O.

der bedeutendste Vertreter der Salzburger Dichtung des 18. Jahrhunderts. In den musikalisch ausgestatteten Dramen, deren Pflege in enger Beziehung zu den Arbeiten der Alma Benedictina stand, lebt ein wichtiger Bestandteil des aus dem Barock überkommenen Erbes; zugleich aber zeigen sich bereits erstaunlich frühe Ansätze der literarischen Reformideen, wie sie — in gegensätzlichem Vorgang — von Gottsched und Lessing ausgegangen waren. Vor allem aber sind die der bodenständigen Volkskultur nahestehenden Hanswurstiaden bemerkenswert. Wimmer[10], in dessen von Johann Ernst Eberlin vertontem „Programma" vom „Sigismundus, Hungariae Rex" der fünfjährige Mozart mitwirkte und zu dessen Drama melicum „Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebottes" der Zehnjährige mit Michael Haydn und Cajetan Adlgasser die Musik schrieb, ist mit seinem „David Comnenus" (1752), „Orodes wird König der Parther" (1753), „Idomeneus" (1755, Musik von Eberlin), „Titus und Domitian" (1757), „Die Brüder Haldan und Harald" (1759), „Siventus" (1760), „Israel und Albert" (1762), „Bela" (1763), „Des büßenden heiligen Siegmunds erster und zweiter Teil" (o. J.), „Die beste Wahl der christlichen Seele" (o. J.), „Die Kraft des eifrigen Gebets" (o. J.) und „Maccabäer" (o. J.) als dichterischer Mitarbeiter Eberlins und Adlgassers als die zumindest in der Öffentlichkeit und im literarischen Leben der Universität führende Persönlichkeit Salzburgs zu betrachten. Seine Metastasio-Übersetzungen („Adriano in Siria" 1764, „Vologesco" 1765) und die deutschen Komödien „Der wachend träumende König Riepel" (1749) und „Die geadelte Bauren" (1750, beide mit Musik von Eberlin) bezeugen die Vielseitigkeit und künstlerische Beweglichkeit dieses Mannes, dessen „Riepel", der seit dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts in der Salzburger Bühnendichtung bekannt ist, Gottsched mit der Bemerkung tadelt „Hier kann man durchgehendst einen Hanswursts-Geschmack sehen."[11]

Es ist bekannt, daß Leopold Mozart mit seinen musikalischen Berufs-

---

[10] Vgl. Nagl und Zeidler „Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte" (Wien 1899), S. 707ff., sowie Artur Kutscher „Vom Salzburger Barocktheater zu den Salzburger Festspielen" (Düsseldorf 1939), S. 162ff.

[11] Gottsched „Nöthiger Vorrat zur Geschichte der dramatischen Kunst" (Leipzig 1757), S. 333.

kameraden keinen engeren Verkehr pflegte. Um so mehr fällt auf, daß in erster Linie die Salzburger Dichterpersönlichkeiten wie Wimmer, dessen Kantate „Christus ist begraben“ Leopold Mozart z. B. vertonte, Reichssiegel und Schachtner seinem Hause nahestanden.

Ganz besonders gilt dies wohl von Johann Andreas Schachtner, dem klugen, aber anscheinend sehr bescheidenen Hoftrompeter, dessen Persönlichkeit bis auf den Tag viel zu wenig gewürdigt ist, nicht nur im Hinblick auf Mozart, sondern darüber hinaus als Dichter, der als erster die literarische Verbindung Salzburgs mit der großen Welt, vor allem den nord-mitteldeutschen Strömungen herstellte[12]. Sein berühmter Brief an Mozarts Schwester (24. April 1792) sowie die mehrfachen Erwähnungen im Briefwechsel zwischen Leopold und Wolfgang Amadeus, besonders hinsichtlich Schachtners „Idomeneo“-Übersetzung (1781), geben ein anschauliches Bild der wirklich engen Beziehungen zwischen Schachtner und den Mozarts.

Über Schachtners Leben und Wirken ist fast nichts überliefert. Er wurde am 9. März 1731 in Dingolfing (Bayern) geboren und starb am 20. Juli 1795 in Salzburg, wo er als hochfürstlicher Hof- und Feldtrompeter sowie Spielgraf, seit 1754 als Musicus wirkte. Das ist alles, was man bis auf den Tag von seinem beruflichen Werdegang weiß[13]. Das dichterische Schaffen Schachtners, der meist als Andree Schachtner verzeichnet ist, spiegelt sich in den gedruckten Werken und in den Aufführungsverzeichnissen der Hofdiarien wider. Manches muß als verloren gelten, so z. B. sein „Artaxerxes“ (1766) und jenes Singspiel, das er 1779 nach dem in demselben Jahr in Bozen erschienenen Singspieltext zu Frieberts „Das Serail“ für Wolfgang Amadeus schrieb („Zaide“). Immerhin: was wir besitzen, genügt, um in Schachtner einen Dichter von außergewöhnlicher Fähigkeit erkennen zu lassen. Die Einwirkung Gottscheds

[12] Der Verfasser wird in absehbarer Zeit eine Studie über Schachtner vorlegen.

[13] Bestätigt durch Mitteilung von Dr. Friedrich Breitinger unnd Generalstaatsarchivar Dr. Franz Martin (Salzburg), dessen Veröffentlichung der Hofdiarien 1754—1766 (Mitteilungen der Gesellschaft f. Salzb. Landeskunde, 80. Jahrg., Salzburg 1940, S. 187) wir die Kenntnis verdanken, daß Schachtner auch komponierte.

— nicht nur auf Schachtner — ist bemerkenswert, zeigt sie doch, daß die literarischen Strömungen, die, von Mitteldeutschland kommend, die gesamte deutsche Dichtung beeinflußten, auch an Salzburg nicht spurlos vorübergegangen sind. Diese Tatsache bestätigt die Aufgeschlossenheit Leopold Mozarts diesen Fragen gegenüber, da seine briefliche Beziehung zu Gellert[14], seine genaue Kenntnis der „norddeutschen" Aufklärungsliteratur (Gesangbuch des Grafen von Stolberg-Wernigerode) aus demselben Geist erwachsen sind wie die bewußte Unterordnung der Salzburger Dichter unter die Lehre und Meinung Gottscheds. Schachtners „Poetischer Versuch in verschiedenen Arten von Gedichten" (Augsburg und Innsbruck 1765) ist Gottsched gewidmet. Aus der Widmungsanrede geht hervor, daß Gottsched schon Schachtners „Geistliche Schaubühne oder Der Heilige Augustin in seiner Bekehrung" (Augsburg und Innsbruck 1758), die Übersetzung von Franz Neumeyers lateinischem „ausnehmenden Werk", kannte. Es heißt dort:

> Du aber, großer Mann! stiegst, eh ich mirs versah,
> Selbst bis zu mir herab, und warst aus Großmuth da,
> Wo ich aus Ehrfurcht blieb: der Erstling meiner Schriften,
> Mein Augustin, konnt sich bey Dir schon Beyfall stiften.

Aus diesen Worten geht übrigens hervor, daß Schachtners Schaffen mit dem „Heiligen Augustin" seinen Anfang genommen hat. Die Vorrede Schachtners zu diesem „Erstling" bezeugt, daß er, in grenzenloser Bescheidenheit, danach trachtete, die Regeln von Gottscheds „Versuch einer kritischen Dichtkunst . . ." zu befolgen. Als zweites Werk Schachtners ist sein Trauerspiel „Stiliko", ebenfalls eine Übersetzung aus dem Lateinischen nach Anton Claus (Salzburg 1759) anzusprechen; die Widmungsverse an Sigismund Schrattenbach bekunden seinen ehrlichen Willen, der „Sprach und Dichtkunst" seinen Dienst zu weihen. Zwischen diesen Werken und dem „Poetischen Versuch", d. h. also zwischen 1758 und 1765 entstanden: das Trauerspiel „Eucharius" nach dem Lateinischen des Gabriel Franz le Jay, das Schauspiel „Demophoon" nach dem Italienischen des Metastasio, die in Salzburg gedruckten Singspiele „Geistliches Schäfer-

[14] Abert, a. a. O., I 11.

gedicht“, „Abraham und Isaak“, „Die wirkende Gnade Gottes“ und eine Reihe Gedichte, Gratulationsschriften und Fabeln, die sämtlich im „Poetischen Versuch“ enthalten sind. Vermutlich nach 1765 schrieb Schachtner den Singspielzyklus „Die menschliche Wanderschaft“ („In dem lauen Christen“ mit Musik von Cajetan Adlgasser, „In dem büßenden Sünder“ mit Musik von Michael Haydn, „Der sterbende Fromme“ mit Musik von Joseph Kriner).

Der „Poetische Versuch“ enthält als dichterische Anthologie seinen besonderen Wert durch die Vorrede Gottscheds. Man muß bedenken, was Gottsched seinen Zeitgenossen galt, um ermessen zu können, daß sein Lob eine Anerkennung Schachtners vor der deutschen Dichtung darstellte. Gottsched bemerkt:

„Wie vergnügt bin ich nicht, daß ich dasjenige, was ich bisher überhaupt von allen hochdeutschen Provinzen gesagt, auch mit einem besonderen Beyspiele aus Salzburg erläutern kann. Der überaus geschickte und gelehrte Herr Übersetzer und Verfasser dieser Gedichte, hat durch diese Arbeit bewiesen, daß es ihm nicht schwer, vielweniger unmöglich gewesen, auch in der besten hochdeutschen Mundart, zu dichten und zu schreiben. Er hat sich eine solche Fertigkeit darinn erworben, daß man seine Werke auch hier in Sachsen mit Vergnügen, ja fast ohne Anstoß lesen kann . . . Ich wünsche dem hochansehnlichen Fürstenhofe, in dessen Diensten Herr Schachtner zu stehen die Ehre hat, von Herzen Glück, daß er einen so untadelhaften Dichter besitzt, der sowohl die geistlichen Kirchenstücke, als auch die weltlichen, mit so vielem Geiste und so schöner Reinigkeit abfassen kann. Dieses ungezwungene Zeugniß von seinen Verdiensten muß allen oberländischen guten Köpfen und Dichtern Muth machen, künftig mit ihm am deutschen Helikon um den Vorzug zu eifern.“

Zwei Zeugnisse der künstlerischen Beziehungen zwischen Schachtner und W. A. Mozart liegen vor: das von André als „Zaide“ herausgegebene Singspiel, von dem schon kurz gesprochen wurde, und die Übersetzung des „Idomeneo“. Die „Zaide“ hat den dichterischen Namen Schachtners in der Mozartforschung bisher in Mißkredit gebracht[15]. Damit hängt es wohl

[15] Selbst bei Abert a. a. O., I 828. Daß Schachtner über Salzburg hinaus wirkte, beweist die Tatsache, daß man auf der Faberbräubühne zu München

zusammen, daß man an dieser für den jungen Mozart bestimmt nicht unwichtigen Gestalt bisher achtlos vorübergegangen ist. Die Dichtung der sogenannten „Zaide" — soweit sie uns aus Mozarts Partitur vorliegt — ist besser als ihre Vorlage und nicht schlechter, als sie gemacht wird. Aus dieser „Operette" ein Urteil über Schachtners dichterische Fähigkeiten ableiten zu wollen, ist unmöglich; daß es dennoch getan wurde, beweist eben, wie wenig man sich um diesen Freund Mozarts gekümmert hat. Wesentlicher erscheint seine „Idomeneo"-Übersetzung, die z. B. Abert fast übersieht, obwohl das von ihm angeführte italienische Buch (erschienen 1781 bei Franz Joseph Thuille in München) auch die Übersetzung Schachtners enthält. Der Vorschlag, Schachtner um die Übersetzung anzugehen, rührt, wie aus dem Briefwechsel zwischen Vater und Sohn hervorgeht, von Leopold Mozart. Ein Urteil Mozarts über Schachtners Arbeit besitzen wir nicht. Aber sie scheint seine Zustimmung gefunden zu haben; denn einmal tadelt er geradezu fortlaufend Varescos Poesie und bittet zum andern den Vater (am 18. Januar 1781)[16] um Übersendung der „operette von Schachtner" („Zaide") nach München.

Wie dem auch sei: die Tatsache, daß Mozart mit dem getreuen Freund seiner Familie in künstlerischer Zusammenarbeit stand (wie auch Vater Mozart) bestätigt eine Fühlungnahme mit den Salzburger Literaturbestrebungen, wie sie andererseits mit Wimmers „Schuldigkeit des ersten . . . Gebots" und dem der Tragödie „Clementia Crosi" des Rufinus Widl (1767) beigegebenen „Apollo et Hyacinthus" angedeutet ist.

Barockdrama, Aufklärungsliteratur und Volksstück sind die drei Elemente der Salzburger Dichtung des 18. Jahrhunderts. Von ihnen hat der junge Mozart zweifellos Entscheidendes erfahren, es sei denn: man müßte ihn, wie es Schurig tut, für einen blinden Ignoranten halten. Und dem widersprechen Mozarts Empfangsbereitschaft und aufgeweckter Sinn. Schurig[17] befindet sich in einem Irrtum, der auf völliger Unkenntnis der

---

1783 den „Stiliko" und „Eustachius" (Eucharius?) brachte. Vgl. Paul Legband „Münchener Bühne und Literatur im 18. Jahrhundert" (Oberbayrisches Archiv, Bd. 51, München 1904), S. 490.

[16] Schiedermair II 41.

[17] A. a. O., II 324.

Materie beruht, wenn er behauptet: „In Mozarts Vaterstadt hat literarische Luft zu keiner Zeit geweht; somit ist es nicht erstaunlich, daß im Knaben Mozart keine Passion hierfür erweckt wurde. Aber sie steckte auch nicht in ihm." Die Unrichtigkeit des letzten Satzes folgt aus der Unwahrheit des ersten.

Aus der heimatlichen Enge trat Mozart in die große Welt. Auch hier blieb er keineswegs unberührt von Eindrücken und Einflüssen literarischer Natur. Es sei hier ganz außer acht gelassen, daß seine italienischen Frühopern vor literarischem Hintergrund stehen: „La finta semplice" (1768) des Marco Coltellini nach Goldoni, dessen „Servitore di due patroni" ihn später (1783) beschäftigte, der „Mitridate, rè di Ponto" (1770) des Cigna-Santi nach Racine, der „Ascanio in Alba" (1771) des Giuseppe Parini, der „Lucio Silla" (1772) des Giovanni di Gamberra, „Il sogno di Scipione" (1772) und „Il re pastore" (1775) des Pietro Metastasio. Diese durchaus bekannten Tatsachen, daß die Libretti zu diesen Bühnenwerken von den genannten Dichtern herrühren, sind absichtlich hier erwähnt. Denn auch dieser Fragenkreis führt in die Dichtung des 18. Jahrhunderts. Fast alle diese Operndichter waren zugleich Dichter im literarischen Sinn, zumal das Dichten für die Oper in der Anschauung der Zeit keine Entehrung bedeutete. Die meisten dieser Büchelschreiber haben tatsächlich in diesem Sinn gewirkt. Parini beispielsweise, Literaturprofessor in Mailand, unter dem Protektorat des den Mozarts wohlbekannten Grafen Firmian, ist als Satiriker berühmt. Sein episches Gedicht „Il giorno", vor allem seine „Principi di belle lettere" gehören zum Merkwürdigsten der italienischen Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts. Vollends Metastasio, über den es wohl keines Wortes bedarf, ist durch seine Dichtungen nicht nur für die Operngeschichte, sondern auch für die Literatur, auch die deutsche, seiner Zeit von Geltung gewesen. Mit Goldoni, Parini und Vittorio Alfieri wurde er zum mitbestimmenden Entwicklungsträger der vorrevolutionären Literatur Italiens. Graf Firmian schenkte seine Werke in der Turiner Ausgabe 1770 dem jungen Mozart[18]; in seinem Nachlaß befanden sich vier Bände der venezianischen Ausgabe

[18] Vgl. Leopold Mozarts Brief an seine Frau, Mailand, 10. Dezember 1770 (Schiedermair III 18).

von 1781. Daß ihm Metastasio schon von Salzburg her geläufig war, ist anzunehmen (Originale und Übersetzungen Wolfgang Holzmayrs, Wimmers, Schachtners).

Aber das waren nicht die einzigen Berührungen mit der Literatur des Auslands. Erinnert sei nur daran, daß er am 21. Juli 1770 von Bologna seiner Schwester berichtete[19]: „ich habe die Tausend und eine Nacht in italienischer Sprache von unserer Hausfrau zu Rom schenken bekommen; es ist recht lustig zu lesen"; welche Ausgabe es war, konnte noch nicht erkundet werden.

In Italien trat er zum ersten Male in Beziehung zur französischen Literatur: „itzt lese ich Just den telemach, ich bin schon im zweyten theil" (an die Schwester, Bologna, 8. September 1770)[20]. Diese bereits 1699 erschienene „Suite du quatrième livre de l'Odyssée, ou les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse" des François de la Mothe-Fénélon (1651 bis 1715), die verboten wurde, war 1717 zur zweiten Ausgabe gelangt. Mozart las sie wahrscheinlich in italienischer Sprache, wobei nur zwei Ausgaben in Frage kommen können: „Gli anneuimenti di Telemaco figliuolo d'Ulisse . . ." in der Übersetzung von B. D. Moretti (zweite Auflage Siena 1726) und „Il Telemaco . . ." in der Übersetzung des Flaminio Scarselli (Venedig 1748). Wahrscheinlich handelt es sich um die venezianische Ausgabe, da Mozarts kurze Mitteilung, daß er „den telemach" lese (woraus übrigens hervorgeht, daß dieses für die Erziehungsgeschichte nicht unbedeutende Werk den Mozarts ein Begriff war!), wörtlich den Titel der Übersetzung Scarsellis zitiert. Daß ihm Molière bekannt war, wissen wir aus seiner am 24. März 1778 an den Vater gerichteten Kunde, daß ihm Fridolin Weber die „Commödien von Molière (weil er gewust hat, daß ich sie noch niemahl gelesen)" geschenkt habe[21]. In seinem Nachlaß[22] fanden sich die Lustspiele des französischen Dichters in der dreiteiligen Übersetzung von Friedrich Samuel Bierling (Hamburg 1752), eine Ausgabe, die wohl mit

[19] Schiedermair I 19.

[20] Schiedermair I 22.

[21] Schiedermair I 187.

[22] Mitgeteilt bei Schurig, a. a. O., II 318ff. und Joh. Ev. Engl (14. Jahresbericht der Internat. Stiftung Mozarteum, Salzburg 1894), S. 36ff.

dem Geschenk Webers identisch ist. In Mannheim, wo er Molières Werke kennenlernte, komponierte er auch zwei französische Lieder (K. V. 307 und 308). Daß sie auf Anregung der Auguste Wendling entstanden, bezeugt, daß Mozart solchen Hinweisen zugänglich war. Es handelt sich, wenigstens bei K. V. 308 („Dans un bois“), um eine Dichtung aus den „Odes Anacréontiques“ des Antoine Houdart de la Motte (1672—1731), der mit seinen Bühnendichtungen und als literarischer Mitarbeiter Campras, Destouches' u. a. auch in der französischen Operngeschichte hervortritt.

Inwieweit Mozart sonst mit der französischen Geistesentwicklung in Berührung kam, ist uns unbekannt. Indessen: aus der Tatsache, daß Mozart in seinen Pariser Briefen nichts davon erwähnt, ist noch immer nicht zu schließen, daß er achtlos daran vorüberging. Er hat sich ebensowenig um den Pariser Gluck-Streit gekümmert, d. h. in seinen Briefen kaum Notiz davon genommen, woraus niemand herauslesen möge, daß er ihm unbekannt gewesen sei. Ihm war diese ganze Pariser Geisteswelt zu fremd, als daß er in sie mit derselben Inbrunst einzudringen versuchte, wie er es in Salzburg, Mannheim und Wien tat. Man darf jedoch kaum glauben, daß er durch seinen Pariser Mentor, den von Goethe bewunderten Friedrich Melchior von Grimm (1723—1807) und das Haus der Madame d'Epinay (1726—1783) nichts vernommen hätte, was seinen Geist berührte. Grimm, der Schöpfer der „Correspondence littéraire, philosophique et critique“, einer der Enzyklopädisten, gehörte mit Diderot, Rousseau, um dessen Gedanken die Schriften der Madame d'Epinay kreisen, und d'Holbach zu den Freunden dieses Hauses, das auch Mozart vertraut war. Die einzige Äußerung Mozarts über aktuelle Ereignisse aus dem französischen Kulturleben ist die Nachricht vom Tode Voltaires (Brief an den Vater vom 3. Juli 1778)[23]. Mit dieser Nachricht vom Tode des Gottlosen und „Erzspizbuben“ gibt er eine Betrachtung über die französische Poesie dieser Zeit, gewiß, im Zusammenhang mit der Oper, aber dennoch bemerkenswert, da die französische Oper des 17. und 18. Jahrhunderts mit der Literaturdichtung verbunden ist. Er schreibt: „Mit der opera ist es damalen so. Man findet sehr schwehr ein gutes Poëme. Die alten, welche die besten sind, sind nicht auf den modernen Styl eingerichtet,

[23] Schiedermair I 203.

und die neuen sind all nichts nutz; den die Poesie, welches das einzige war, wo die franzosen haben darauf stolz seyn können, wird izt alle tag schlechter — und die Poesie ist eben das einzige hier was gut seyn muß weil sie die Musique nicht verstehen."

Trotzdem hat Mozart acht Jahre später zur französischen Literatur gegriffen, als er des geschickten Caron de Beaumarchais (1732 bis 1799) beziehungsvolles Lustspiel „Le mariage de Figaro ou la folle journée" (1784), das berühmte Mittelstück der Trilogie, zur Grundlage seiner Oper machte. Beaumarchais war in Wien mit seinem 1775 herausgekommenen „Barbier von Sevilla" bereits am 4. Mai 1776 bekanntgeworden. Mozart hatte ihn 1783 in der Oper Paesiellos kennengelernt (oder schon 1780 durch Schikaneder in Salzburg in der Übertragung Großmanns?). Der 1785 in Deutschland durch mehrere Übersetzungen schnell verbreitete „Figaro" Beaumarchais', der im Nachlaßverzeichnis Mozarts enthalten ist, begeisterte Mozart, den wendigen Lorenzo da Ponte (1749—1838) anzuregen, ihm ein Libretto danach zu verfertigen. Mozart hatte also das Werk Beaumarchais' gelesen und es dann, wie da Ponte berichtet[24], aus sich und von sich aus zur Bearbeitung vorgeschlagen. Daraus geht hervor, daß Mozart gut und gründlich zu lesen verstand. Daß er es öfters tat, wissen wir aus seinem Wiener Brief an den Vater vom 7. Mai 1783[25]: „ich habe leicht 100 — Ja wohl mehr bücheln durchgesehn", aber nicht nur solche zum komponieren (Brief an die Baronin Waldstätten vom 2. Oktober 1782: „Hier habe ich die Ehre Euer Gnaden das bewußte Rondeau sammt den 2 Theilen von den Comoedien und dem Bändchen Erzählungen zu schicken". Wir wissen aus dem Brief Leopold Mozarts an die Baronin vom 13. September 1782, daß diese Frau sehr literaturbewandert war!)[26].

Ob und inwieweit Molières „Don Juan où la festin de Pierre" (1665) Mozart geläufig war, entzieht sich unserer Kenntnis. In den in seinem Besitz befindlich gewesenen Molière-Bänden ist der „Don Juan" nachzuweisen. Der Vorgang der Entstehung der Oper ist hier umgekehrt wie

[24] Lorenzo da Ponte, „Memorie di Lorenzo da Ponte" (New-York 1823/27), deutsch von E. Burkhardt, 2. Aufl. (Gotha 1861), S. 120.

[25] Schiedermair II 223.

[26] Schiedermair II 189/190 und IV 292.

beim „Figaro“: da Ponte entdeckte Bertati-Gazzanigas Oper „Il convitato di Pietro“ und gestaltete darauf, wohl nach Tirso, Molière und Goldoni, sein Libretto. Ein Lustspiel nach den beiden Urbildern des Tirso di Molina und Molières war in Wien seit 1783 bekannt[27].

Der Entstehungsvorgang einer Oper Mozarts war bekanntlich der, daß Mozart selbst auf die Gestaltung des Librettos Einfluß nahm und in seinem dramaturgischen Urteil unnachgiebig war, selbst auf die Gefahr hin, dauernd Änderungen fordern zu müssen („Idomeneo“) oder gar eine Oper Fragment bleiben zu lassen („L'oca del Cairo“)[28]. Es ist keineswegs nur der Musiker, der hier aus Mozart spricht. Denn auch in rein literarischen Dingen besaß er ein unbestechliches Urteilsvermögen; erinnern wir uns nur der Äußerung über Shakespeares „Hamlet“, wenn er schreibt[29]: „Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung sein.“

Mit dieser Tatsache, daß Shakespeare Mozart kein wesenloser Begriff war, ist ein wichtiger Punkt in der Stellung Mozarts zu den literarischen Strömungen seiner Zeit angedeutet.

Von den Salzburger Voraussetzungen war bereits die Rede. Durch den Vater war er zweifellos auf Johann Christian Günther (1695—1723) hingewiesen, dessen Gedichte „Die großmüthige Gelassenheit“ (K. V. 149) und „Geheime Liebe“ (K. V. 150) er 1772 in Salzburg vertonte. Auch hier irrt Schurig, wenn er, unter Berufung auf Jahn, meint, daß die meisten Liedtexte Mozarts von Dichtern herrühren, „deren Namen verschollen sind“[30]. Für Günther, den Goethe schätzte, trifft es auf keinen Fall zu. Dieser Dichter, der, am Ende der Schlesischen Schulen, als einer der ersten den Anschluß an die Volksdichtung fand, begegnet uns auch im kompositorischen Schaffen Leopold Mozarts, sodaß anzunehmen ist, daß er gleich Gellert und Wieland den literarischen Bestand der Bibliothek Vater Mozarts bildete.

---

[27] Bernhard Paumgartner „Mozart“ (Berlin-Zürich 1940), S. 493.

[28] Wertvollen Aufschluß über „Mozarts Dramaturgie“ gibt die noch nicht gedruckte Berliner Dissertation (1940) des Schünemann-Schülers Leopold Conrad.

[29] Münchener Brief vom 29. November 1780 (Schiedermair II 17).

[30] Schurig, a. a. O., II 322 und Otto Jahn „Mozart“ (1856) II 76.

Durch des Vaters Hinweis und seine Fürsorge um den Bildungsstand seiner Kinder lernte Wolfgang Amadeus Mozart, die Augen für solche Dinge offen zu halten. Es ist eine Herabsetzung Mozarts, wenn man meint, daß er achtlos übersehen habe, daß beispielsweise der Vater auf den Reisen ihn anhielt, dies und jenes zu beobachten, oder sein Gepäck mit neuen Büchern und Musikalien belastete (vgl. Bologneser Brief des Vaters vom 1. September 1770)[31].

Zum Einfluß des Buches gesellte sich der des Theaters.

In Salzburg war es vor allem Emanuel Schikaneder (1751—1812), der zu Unrecht und unbegründet vielgelästerte Schauspieler, Dichter und Theaterdirektor[32], dessen Spielplan neben Modischem viel Wertvolles und Bedeutendes enthielt. Am 17. September 1780 kam er zu einem nur kurz angesetzten Gastspiel mit seiner Truppe nach Salzburg, blieb aber bis 27. Februar 1781. 93 Vorstellungen gab er in Salzburg[33]. Am 6. November 1780 reiste Mozart zu den „Idomeneo"-Proben nach München. Sein Interesse an der Arbeit Schikaneders geht aus der Bitte an seine Schwester hervor, ihm die Liste der besten während seiner Abwesenheit in Salzburg gespielten Komödien zu schicken[34]. Bis zur Abreise Mozarts hatte Schikaneder 29 Vorstellungen gegeben. Darunter waren: Christian Heinrich

[31] Schiedermair III 66. Leopold Mozarts Bücherkenntnis bestätigt uns ein Brief, den er an Lotter in Augsburg schrieb (Salzburg, 28. August 1755). Es heißt darin: „Was die Bücher anlanget, so glaubte ich meine Comission würde namhafter seyn. Allein es bestehet nur in folgendem.

Redekunst }
Critische Dichtkunst } Gottscheds
Deutsche Sprachkunst }
fabeln } Gellerts
Lehrgedichte }
Wagners Phraseologie
P: Besings Index Poeticus
Und letztlich war auch eine Nachfrage von Werners musik: Calender."

[32] Vgl. den Aufsatz über die „Zauberflöte" von Egon von Komorzynski im vorliegenden Jahrbuch.

[33] Vgl. E. K. Blümml „Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis" (Wien 1923); „Schikaneder in Salzburg", S. 140 bzw. 206.

[34] Schiedermair II 11.

Schmids „Die Gunst der Fürsten", nach einem englischen Trauerspiel von Banks („Essex"), das Mozart am 7. November 1780 in München sah[35] (es war in der Übersetzung von Dyk seit 1778 auf dem Spielplan), Schikaneders „Das lustige Elend", Gustav Friedrich Wilhelm Großmanns, des Schöpfers der „Adelheid von Veltheim" Lustspiel „Nicht mehr als sechs Schüsseln", Gottlieb Stephanies d. J. Singspiel „Pucefarben Schuhe" (Musik von Umlauf), Paul Weidmanns Lustspiel „Der Stolze", Lessings „Emilia Galotti", Anton Matthias Sprickmanns Lustspiel „Der Schmuck" (1779 erschienen), Johann Christian Brandes' Melodram „Ariadne" (Musik von Benda), Johann Jakob Engels Lustspiel „Der Edelknabe", Josef Maria Babos „Winterquartier in Amerika", Schikaneders „Regensburger Schiff", das besonderes Aufsehen erregte, Brandes' „Mediceer", Johann Rautenstrauchs Lustspiel „Jurist und Bauer", Johann Anton Leisewitz' Trauerspiel „Julius von Tarent" (1776), Wilhelm Heinrich Brömels „Der Adjutant", Beaumarchais' „Barbier von Sevilla" (in der Übersetzung Großmanns, mit der Musik von Benda), Shakespeares „Hamlet" (in der Übersetzung von Friedrich Ludwig Schröder), ein anonymes Lustspiel „Sir Heinrich", August Wilhelm Ifflands[36] Lustspiel „Die Aussteuer", Otto Freiherr von Gemmingens Schauspiel „Der deutsche Hausvater", Heinrich Ferdinand Möllers „Sophie oder der gerechte Fürst", F. G. von Nesselrodes „Zanor und Zoraide", Johann Joachim Eschenburgs „Der Seefahrer oder die schöne Sklavin" (Musik von Piccini), Schröders und Friedrich Wilhelm Gotters „Juliana von Lindorack" (nach Gozzi), M. von Brahms Lustspiel „Der ungegründete Verdacht", Henry Brookes „Gustav Wasa" (in der Übersetzung von Schmid), Johann Christian Brandes' „Der Schein betrügt", Christian August Clodius' „Medon" und Nesselrodes „Die doppelte Kindesliebe".

Der ansehnliche Spielplan weist durchweg „Allerneuestes" auf, Aller-

---

[35] Schiedermair II 4.

[36] Es ist mir gelungen, Iffland als Verfasser des von Blümml (a. a. O.) als anonym angegebenen Lustspiels ausfindig zu machen. Die Komödie kam erst 1794 nach Wien, 1798 nach München. Vgl. Eduard Wlassak „Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters" (Wien 1876) sowie P. Legband a. a. O.

neuestes, das nur zum Bruchteil Alltagsware darstellt. Man erkennt aus dieser Programmgestaltung den künstlerischen Ernst Schikaneders, der seinem Publikum alles zur Diskussion stellte, was die zeitgenössische dramatische Dichtung aufzubieten hatte. Es fehlen nicht Lessing und Shakespeare, aber auch nicht die Wiener Weidmann und Stephanie, hainbündlerische Dichter wie der Münsteraner Rechtshistoriker Sprickmann und der auf den „Sturm und Drang" weisende Leisewitz, Gottschedianer wie der von Goethe arg verspottete Clodius oder der französierende Gotter, Wegbereiter wie der gescheite Mannheimer Gemmingen, dem Schiller vieles zu danken hat, Theaterfachleute wie Brandes, Großmann und Iffland (und Schikaneder selbst). Es ist gewiß keine schlechte Auswahl, die Schikaneder anzubieten vermochte, es war nichts darunter, das man nicht auch anderwärts auf großen Bühnen zu sehen und zu hören bekam, ja sogar manches, was er den anderen voraushatte.

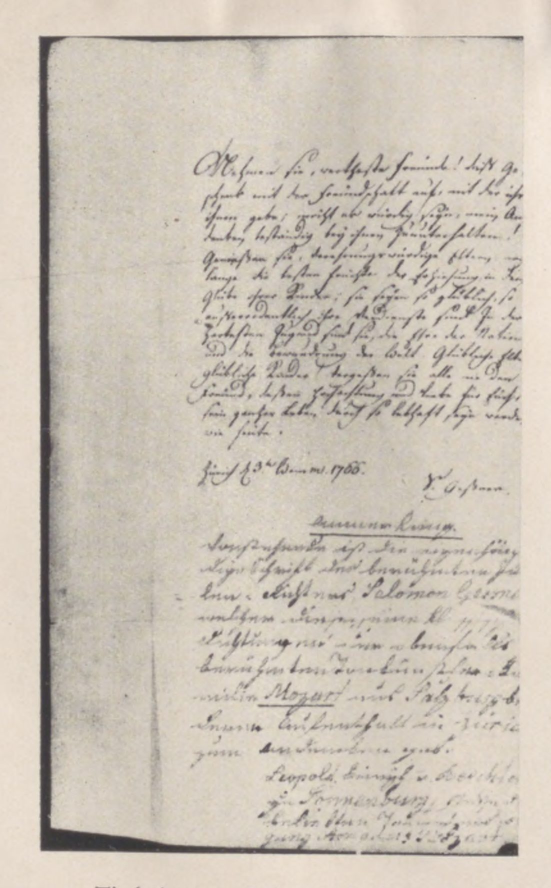
Was Mozart davon gesehen hat, wissen wir nicht, mit Ausnahme des „Hamlet" (wie aus dem erwähnten Brief vom 29. November 1780 hervorgeht)[37], der auf ihn einen tiefen Eindruck gemacht haben muß; denn sonst hätte er nicht lange nach seiner Abreise — der „Hamlet" war am 13. Oktober gegeben worden — noch davon geschrieben. Man darf aber nicht fehlgehen, zu glauben, daß der theaterhungrige Mozart und nicht zuletzt der Vater, zudem unter dem Eindruck der persönlichen Beziehung zu Schikaneder, nach Möglichkeit keine Aufführung versäumte. Daß seine Anteilnahme auf alle Fälle rege war, bestätigt seine schon erwähnte an die Schwester gerichtete Bitte um Mitteilung der „besten" Komödien[38]. Was Mozart demnach gesehen bzw. gehört haben wird, ist zeitgenössische Literatur, ist neben Shakespeare also auch Lessing, Leisewitz, Gemmingen (den er bestimmt gesehen hat, da er ja Gemmingen von Mannheim her kannte)[39].

---

[37] Schiedermair II 17.

[38] Schiedermair a. a. O.

[39] Aus Nannerls Äußerung (30. November 1780), daß Philipp Hafners „Burlins Faschingsstreich" — sie nennt es „Faschingsbegebenheiten" — schon von Böhm und Johann Christoph Bocks „Die Holländer" bei Böhm besser gespielt sei als bei Schikaneder geht hervor, daß die Mozarts auch das Gastspiel der Böhmschen Truppe, die Winter 1779/80 in Salzburg war, besucht hatten. Im Winter 1775/76



Nehmen Sie, verehrteste Freünde! dieses Geschenk mit der Freundschaft auf, mit der ich es Ihnen gebe; möcht es würdig seyn, mein Andenken beständig bey Ihnen zu unterhalten! Geniessen Sie, verehrungswürdige Eltern, noch lange die besten Früchte der Erziehung in dem Glücke Ihrer Kinder; sie seyen so glücklich als ausserordentlich ihre Verdienste sind! Sie sind in der zartesten Jugend schon die Ehre der Nation und die Bewunderung der Welt. Glückliche Eltern, glückliche Kinder! Vergessen Sie alle nie den Freünd, dessen Hochachtung und Liebe für Sie, sein ganzes Leben durch so lebhaft seyn wird, als heute.

Zürich d. 3ten Wintermonat 1766.

S. Gessner.

Anmerkung.

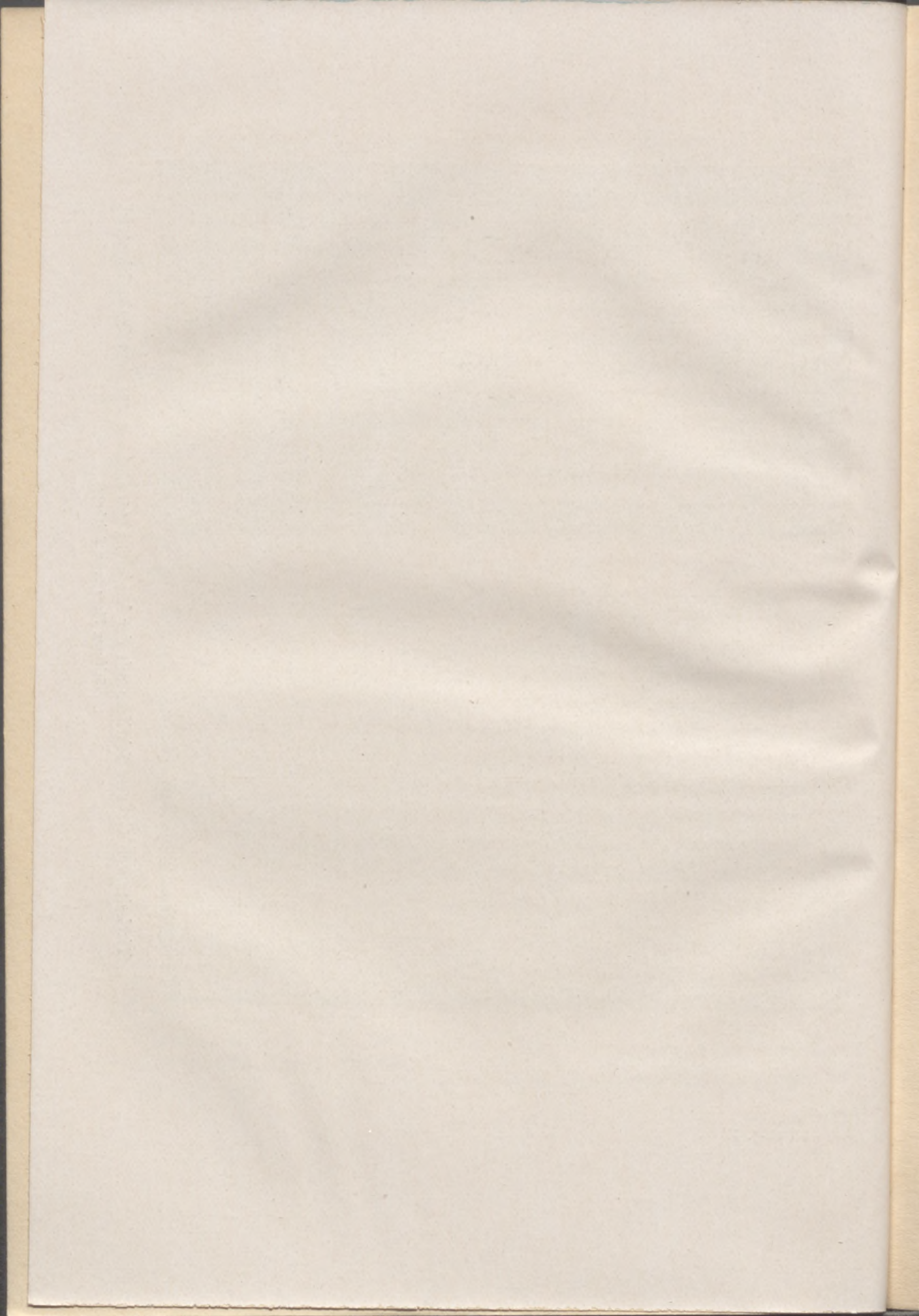


S. GESSNERS
SCHRIFTEN
I. THEIL.

Mit Chur-Fürstl. Sächsischen Privileg.
Zürich bey Orell, Gessner u. Comp. 1765

S. Gessner f.

Titelseite von Geßners Schriften mit der Widmung des Dichters aus dem Besitz Mozarts
(Stiftung Mozarteum Salzburg)



In diesem Zusammenhang sei noch an die Arie erinnert, die Mozart auf Bitten Schikaneders als Einlage in Carlo Gozzis Tragikomödie „Die schlaflosen Nächte“ (1771, deutsch 1779 von F. A. C. Werthes, bearbeitet von Dyk) komponierte. Mozart schrieb die Arie in München. Am 13. Dezember 1780 bemerkte er in einem Brief an den Vater: „Die comödie wie man sich die Sache denkt, oder die zwei schlaflosen Nächte ist charmant, denn ich habe sie hier . . . nein, nein, nicht gesehen, nur gelesen“ (!). Denn das Theater hat Mozart während seines Münchener Aufenthaltes nicht besucht.

Zu der ihm von der Schwester geschickten Liste der während seiner Abwesenheit von Schikaneder gespielten Stücke (Brief Nannerls vom 30. November 1780) bemerkt er mit Dank für die Übersendung im Brief vom 1. Dezember 1780 aus München[40]: „mit der Comedie Rache für Rache ists doch sonderbar. hier wurde sie schon öfters mit vielem beyfall gegeben. erst lezthin auch — ich war aber nicht darin.“ Es handelt sich bei dieser Komödie um ein Werk des aus Sondershausen stammenden Wielandjüngers Johann Karl Wezel (1787—1819); Nannerl gibt in ihrem Brief eine genaue Charakteristik dieser Komödie, die seit April 1780 in München auf dem Spielplan stand.

Es ist bedauerlich, daß das Tagebuch der Geschwister Mozart verschollen ist. Man würde wohl bis ins einzelnste erfahren, was Mozarts Lektüre und Theatererlebnis war. Aber dessenungeachtet darf mit Sicherheit angenommen werden, daß jede nur erdenkliche Gelegenheit wahrgenommen wurde, den Erziehungswunsch des Vaters zu erfüllen, der dem in Mannheim Zögernden das Wort schrieb (18. Dezember 1777)[41]: „Ich

hatte Karl Wahr mit seiner Truppe in Salzburg großen Erfolg. Er brachte u. a. Schmids „Gunst der Fürsten“, Lessings „Minna von Barnhelm“, „Emilia Galotti“, „Miß Sara Sampson“, Goethes „Clavigo“, Shakespeares „Hamlet“ (bearb. von Chr. F. Weiße), ferner Werke von Stephanie d. J., Gebler („Der Minister“ und „Thamos“, zu dem Mozart bereits 1773 die ersten Chöre geschrieben hatte). Diese Aufführungen werden die Mozarts zweifellos besucht haben. (Vgl. Karl O. Wagner „Das Salzburger Hoftheater 1775—1805“, Mitteilungen d. Ges. f. Salzb. Landesk., Salzburg 1910, S. 292 ff.)

[40] Schiedermair IV 369 und II 20.

[41] Schiedermair III 298.

stellte Dir oft vor, daß Du (wenn Du auch, bis Du ein paar jahre über das zwanzigste hinaus bist, in Salzb. bleibst) nichts verlierest da Du unterdessen gelegenheit hast Dich in andern nützlichen Wissenschaften in etwas umzusehen, und durch Lesung guter Bücher in verschiedenen Sprachen die vernunft mehr auszubilden und Dich in Sprachen zu üben." Leopold Mozarts eindringlicher Bildungswille wird nicht erfolglos gewesen sein. Wolfgangs Berichte seiner Mannheim-Pariser Reise von 1777/78 legen davon Zeugnis ab. Wem auch in diesen Briefen zu wenig „Literarisches" aufscheint, dem sei zu bedenken gegeben, daß Mozart „auf Stellungssuche" und zu guter Letzt gehörig verliebt war, daß er genug zu tun hatte, dem Vater von Erfolgen, Mißerfolgen, Hoffnungen und schwärmerischen Träumen, von Fachdingen und Zukunftsplänen zu erzählen.

Am 24. September 1777 war er in München angekommen. Zwei Tage darauf besuchte er das Theater: „. . . ich begleitete f. v. Durst nach haus, und alsdann in die Comoedie, allwo wir uns antrafen, man spiellte: Henriette, oder sie ist schon geheyratet"[42]. Es handelt sich um Großmanns Lustspiel „Henriette oder sie ist schon verheiratet"[43] (nicht zu verwechseln mit Geblers „Henriette oder man darf seine Frau lieben", das 1775 in München gespielt wurde). Die weiteren Theaterbesuche galten musikalischen Werken (u. a. Chiari-Piccinis „Fischermädchen").

Von wesentlicherer Bedeutung sind die Mannheimer Eindrücke. Hier sind es vor allem die persönliche Begegnung mit Christoph Martin Wieland (1773—1813) sowie der Verkehr mit Gemmingen (1755—1836) und Wolfgang Heribert von Dalberg (1750—1806), deren Erscheinung ins Gewicht fällt.

1770 war Dalberg nach Mannheim gekommen. Fünf Jahre später war unter dem Schutz des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz die „Teutsche Gesellschaft" gegründet worden. Diesem Kreis gehörten außer Dalberg auch Gemmingen und der Elsässer Anton von Klein an (übrigens auch Klopstock, Lessing und Wieland). Dalberg, Gemmingen und

---

[42] Schiedermair I 63.

[43] Dieses Lustspiel war so beliebt, daß C. G. Salzmann ihm in seinen „Denkwürdigkeiten aus dem Leben ausgezeichneter Teutschen . . ." (Schnepfental 1802) sogar Unsterblichkeit voraussagt.

Klein standen in unmittelbarer Beziehung zum 21jährigen Mozart. Dalberg, 1777 noch Staatsminister (erst seit 1778 Intendant des jungen Nationaltheaters) hat vor allem als Theatererzieher geschichtliche Verdienste. Seine Versuche, sich als Dramatiker zu betätigen, sind hingegen wesenlos geblieben. Daß Mozart es ablehnte, seine Bitte um Komposition des musikalischen Dramas „Cora" zu erfüllen, bezeugt, daß er durchaus das richtige Gefühl für die literarische Wertung besaß[44]. Er bekundete es in gleicher Weise mit seiner Haltung gegenüber dem Willen Kleins, der ihm später nach Wien ein Libretto einsandte, dessen Zurückweisung er in mehrere höfliche Wenns und Abers kleidete (Wiener Brief vom 21. März 1785)[45], wohingegen er sich in flammender Begeisterung mit Gemmingens Duo-Drama „Semiramis" befaßte. Daß sich Mozart dem Gedanken des Melodrams, zu dessen Problemen er ein auffallend nahes Verhältnis besaß, nicht verschloß, ist beachtenswert; es hat ihn bis in die „Zaide" hinein beschäftigt. Seine Auslassungen über die aesthetischen Gesetze und Folgerungsmöglichkeiten dieser eindeutig aus dem rein literarischen Fragenkreis erwachsenen Gattung sollte man mehr beachten, als es geschieht. Fremd waren ihm diese Dinge nicht, als er nach Mannheim kam und sich an Georg Bendas „Medea" (Dichtung von Gotter 1777) begeisterte; es ist unter diesem Gesichtspunkt anzunehmen, daß er Brandes' „Ariadne auf Naxos", die er in seinem Brief an den Vater (12. November 1778)[46] ausdrücklich als ihm schon bekannt erwähnt, in Salzburg 1780 nicht ungesehen und ungehört an sich vorübergehen ließ.

Die Anregungen, die er 1777 und, bei der Rückkehr von Paris, 1778 in Mannheim empfing, sind außergewöhnlich. Gemmingen, der als einer der tatkräftigsten sich in den nationalen Dienst der „Teutschen Gesellschaft" stellte, und in seinem Diderot nachgestalteten Bühnenwerk „Der deutsche Hausvater" (den auch Lessing übersetzt hat) diesem Willen Ausdruck verlieh, hat gleich dem von Lessing beeinflußten Dalberg durch seinen Einsatz für Shakespeare und die deutsche Sprachpflege, worin beide durch den Aesthetikprofessor Anton von Klein, den Schöpfer der Worte

---

44 Schiedermair I 270.

45 Schiedermair II 265.

46 Schiedermair I 266.

zu Ignaz Holzbauers „Günther von Schwarzburg“, unterstützt wurden, besondere Verdienste um das Nationaltheater und die Gestaltung eines deutschen Literaturlebens im Mannheimer Kulturkreis.

Es ist uns, außer den angeführten Beispielen, nicht überliefert, in welchem Umfang diese Einführung Mozarts in die ihm unmittelbar noch nicht geläufige Dichtungswelt sich vollzog. Aber man müßte Mozart als einen „Banausen“ ansehen, wollte man der dilettantischen Meinung sein, daß dieser junge, lernbegierige Mensch von dem fast täglichen Verkehr mit den führenden Literaturpersönlichkeiten Mannheims nichts in sich aufgenommen hätte, als etwa nur das, was komponierbar sei. Und selbst das — aber bestimmt nicht das einzige — wäre genug, um von einer Beschäftigung Mozarts mit den Problemen der zeitgenössischen Dichtung, der Dichtung überhaupt, sprechen zu dürfen. Daß der Name Shakespeare, der ihm bereits in Salzburg durch die Wahrschen Theateraufführungen begegnet sein mag, ihm hier wieder entgegentrat, ist ohne jeden Zweifel anzunehmen. Sein Hamlet-Interesse, das noch in der Wiener Zeit aufscheint, ist zwei Jahre später bekundet; Mozarts dramaturgische Grundsätze, die aus seinen Mannheimer und „Idomeneo“-Briefen sprechen, sind in Shakespeare verankert.

Ereignishaft für Mozart — das geht aus seinen Briefen an seinen Vater hervor[47] — war die Begegnung mit Wieland, der am 21. Dezember 1777 in Mannheim zur Aufführung der „Rosamunde“ eingetroffen war, unverrichteter Dinge aber wieder abreisen mußte, da die Aufführung selbst verschoben wurde und erst drei Jahre später zustande kam. Die vier Mannheimer Briefe Mozarts, in denen er von Wieland berichtet, legen davon Zeugnis ab, daß das Werk des Schöpfers der „Abderiten“ sowohl Leopold Mozart als auch seinem Sohn wohlbekannt waren. Mozart, der vom äußeren Gehaben Wielands anfänglich etwas enttäuscht war, schreibt dem Vater: „sonst ist er wie wir ihn alle kennen, ein fortrefflicher Kopf.“ An anderer Stelle: „er kennt mich aber noch nicht so, wie ich ihn; denn er hat noch nichts von mir gehört.“ Wieland hörte in Mannheim bekanntlich zweimal Mozart musizieren und zeigte sich sehr angetan. Mozart wiederum fand die „Rosamunde“ als Dichtung „unvergleichlich“.

[47] Dazu und zum folgenden: Schiedermair I 123, 133, 147, 150.

Diese Äußerungen sind wichtiger, als man annimmt. Denn aus ihnen geht eindeutig hervor, daß die erzieherischen Bemühungen des Vaters nicht nutzlos gewesen sind. Leopold Mozart kannte und schätzte Wielands Werke; er las sie, wie aus den Briefen an die Baronin Waldstätten und seine Tochter hervorgeht[48], mit ständiger Aufmerksamkeit. Zum andern erfahren wir daraus, — vor allem aus dem „wie wir ihn alle kennen" —, was schon durch den eingangs erwähnten Satz über Mozarts Lesen bestätigt ist, daß die Beschäftigung mit Dichtung und Theater zu den häuslichen Gepflogenheiten der Mozarts gehörte. Aus denselben Gründen ist anzunehmen, daß Günther und Gellert ebenso wie etwa Salomon Geßner (1730—1788), der 1766 seine im Jahr zuvor abgeschlossene Ausgabe seiner Werke den Mozarts mit Widmung überreichte, nicht nur in das Bücherregal gestellt, sondern auch gelesen wurden. Mozarts Nachlaßregister nennt in der Tat zwei Werke Wielands: die „Nachgelassenen Papiere des Diogenes von Sinope" (1777) und den „Oberon" (in der Reutlinger Ausgabe von 1781); hier muß es ungeklärt bleiben, ob er diese Werke etwas aus der Hinterlassenschaft des Vaters, von dem wir einwandfrei wissen, daß er Wielands „Sympathien" (1756) und „Abderiten" (1774 bzw. 1781) gelesen hat, erhielt. Aber auch in diesem Falle kann nur auf das Gesagte immer wieder verwiesen werden. Mozart stand in manchen Dingen der Lebensanschauung Wielands zu nahe, als daß er ihn nicht genauer studiert hätte. Dies und jenes in seinen Briefen — Stil, Temperament, Sprachkunst — ist „wielandisch" zu nennen; denn z. B. Mozarts „Burmesquiek" und „Tribsterill"[49] sind ebenso komische Erfindungen wie „Koxkox und Kikequetzel" in Wielands „Beiträgen zur geheimen Geschichte der Menschheit" (ersch. 1770 und 1777). Überdies stand Wieland, dessen Märchensammlung eine der Quellen zur „Zauberflöte" wurde, mit Lessing und Klopstock im Mittelpunkt der Wiener Literaturkämpfe.

Mozart ließ sich 1781 in Wien nieder. In den zehn Jahren, die ihm noch gegeben waren, wurde er Zeuge der Auseinandersetzungen um die

---

[48] Schiedermair IV 292 und Paumgartner-Deutsch (J): „Leopold Mozarts Briefe an seine Tochter" (Salzburg 1936) S. 257 usw.

[49] Bäsle-Brief 28. Februar 1778 (Schiedermair I 175).

literarische Führung in der Kaiserstadt. All jene Persönlichkeiten, die ihm unmittelbar bekannt waren, denen er im Hause der Mesmer, Jacquin, van Swieten, Greiner (Pichler) begegnete, waren zum nicht geringen Teil Dichter ,auch Dichterlinge, die im Kampf standen: Sonnenfels (J), Denis, Alxinger, Blumauer, Ratschky, Gebler, Müller, Stephanie. Wie er in seiner Jugend durch Wimmer, Schachtner, Reichssiegel und seinen Vater eine Literatur kennenlernte, deren Fäden z. T. zu den bedeutenden Entwicklungsträgern der deutschen Dichtung führten, erlebte er in Wien etwas Ähnliches.

1710 hatte Josef Anton Stranitzky (1676—1726) am Kärntnertor das erste stehende Theater Wiens geschaffen. Seine Haupt- und Staatsaktionen, vor allem aber seine den Hanswurstiaden verwandten Komödien mit dem in Salzburger, richtiger: Lungauer Tracht gekleideten Staberl, der bei jenem Riepel „in Diensten" stand, den Wimmer zum Ärger Gottscheds in Ehren hielt, begeisterten die Wiener. Mit dem Eindringen des Gottschedianismus in Wien setzte der sinnlose Kampf gegen den Hanswurst und die improvisierte Komödie ein[50]. Alle Bemühungen der Nachfolger Stranitzkys, des angeblich in Salzburg zum Hanswurstspieler gewordenen Gottfried Prehauser (1699—1769) und Friedrich Wilhelm Weiskerns (1711—1768), des ursprünglich gottschedischen, vielseitig gebildeten Schauspielers, und des Joseph Kurz-Bernardon (1715 bis 1784) scheiterten an der gewaltsamen Gegnerschaft eines Josef Sonnenfels (1733—1810), der in volksfremder Überheblichkeit sein Amt als Zensor mißbrauchte, um 1770 dem „gereinigten" Theater Gottscheds zum Siege zu verhelfen. Allerdings war sein Sieg ein Pyrrhussieg. Denn er selbst mußte zurücktreten und aus der Ferne miterleben, daß das von ihm bekämpfte Volksstück in verkleideter Gestalt weiterlebte. Selbst sein Helfer Christian Gottlieb Klemm (1736—1810) bekehrte sich zum Hanswurst in seinem gegen Sonnenfels gerichteten Lustspiel „Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut" (1767). Eine Angleichung des Volksstückes an die Gesetze

[50] Vgl. dazu und zum folgenden: Nadler, a. a. O., Nagl-Zeidler, a. a. O., II (Wien 1914); auch Abert (a. a. O., I 872) gibt einen anschaulichen Überblick über die Wiener Literaturverhältnisse.

der „sächsischen“ Schule vollbrachten Franz Heufeld (1731—1795) und Philipp Hafner (1731—1764).

Mit Heufeld, der 1769 die Leitung des deutschen Theaters und 1773 die Mitdirektion des Burgtheaters übernahm, standen die Mozarts in enger Verbindung, vor allem Wolfgang selbst nach seiner Übersiedlung nach Wien. Heufelds Shakespeare-Bearbeitungen und Wiener Volksstücke haben in ihrer Zeit Wertschätzung besessen, vor allem „Julia“, das Lessing sogar guthieß. Der andere, durch dessen Namen Mozart in Beziehung zum Hanswurst-Streit gekommen ist, ist Weiskern, dessen Text zum Singspiel „Bastien und Bastienne“ (1768), von dem Nissen meint[51], es sei unter Mitarbeit Schachtners entstanden, Mozarts erste Berührung mit der jungen Singspielbewegung brachte. Aber Mozart ist in der Tat von den Literaturstreitigkeiten gestreift worden. Seine zwei dichterischen Lustspielfragmente „Der Salzburger Lump in Wien“ und „Die Liebes Probe“ weisen darauf hin. Der Salzburger Lump, in dem Jahn[52] wohl richtig den Anfang einer Satire vermutet, ist zweifellos niemand anders als der in Wien von der hohen Literatur an den Galgen geführte Hanswurst im grünen Hut. Vollends in dem Fragment der urkomischen „Liebesprobe“ tritt neben Wurstl und Kasperl, dem Geschöpf Hafners, auch der Liebhaber Leander auf. Ein Leander (in Wirklichkeit Apollo) ist die Hauptperson in Klemms Lustspiel „Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut“ (in dem Weiskern den Odoardo spielte). Hanswurst ist Leanders Diener bei Klemm; Wurstl ist Leanders Diener auch bei Mozart, dessen „Hexe Slinzkicotinzki“, die nur im Personenverzeichnis erscheint, an Wieland erinnert.

Auf diese Bekanntschaft Mozarts mit dem Hanswurst-Streit weist auch schon Abert hin[53]. Mozart wußte auch um die Grundfragen: darum, daß Sonnenfels und seine Trabanten für die französische Schaubühne eintraten. Obwohl sein Herz dem Wurstl gehörte — man ist an manchen Stellen seiner Briefe an Stranitzky erinnert —, forderte er für die opera seria die Ausmerzung Hanswursts. Diese Äußerung ist im Zusammenhang mit der Kritik an Gottlieb Stephanie d. J. (1741—1800), dem seit 1769

[51] Nissen „Biographie W. A. Mozarts“ (Leipzig 1828) S. 127.

[52] A. a. O. (1856) II 513 ff. (Abert a. a. O., II 975 ff.)

[53] Abert a. a. O.

dem Burgtheater angehörenden Schauspieler und Verfasser von Soldaten- und Rührstücken und Bearbeiter von Bretzners „Entführung aus dem Serail" (1782), bemerkenswert. Mozart schreibt am 16. Juni 1781 an den Vater[54]: „Nun muß ich ihnen erklären, warum wir auf den Stephani argwohn hatten. Dieser Mensch hat, welches mir sehr leid tut, in ganz Wien das schlechteste Renomée; als ein grober, falscher, verläumderischer Mann, der den leuten die grösten ungerechtigkeiten anthut. — da misch ich mich aber nicht darein. wahr kann es seyn, weil alles darüber schmällt — übrigens gilt er alles beyn kayser; und gegen mich war er gleich das Erstemal sehr freundschaftlich; und sagte. wir sind schon alte freunde, und ist mir sehr lieb wenn ich werde in stande sein können ihnen in etwas zu dienen. — ich glaube, und ich wünsche es auch, daß er selbst für mich eine opera schreiben wird. er mag nun seine komoedien allein oder mit hülfe gemacht haben; er mag nun stellen oder selbst erschafen — kurz er versteht das theater, und seine komoedien gefallen immer. — ich habe erst 2 neue stücke von ihm gesehen die gewis recht gut sind; eins, das loch in der thüre; und das zweyte: der oberamtmann und die soldaten. — unterdessen werde ich die Cantate schreiben, denn wenn ich wirklich schon ein buch hätte, so würde ich doch noch keine feder ansetzen, weil der graf Rosenberg nicht hier ist — wenn der auf die letzt das Buch nicht gut fände, so hätte ich die Ehre gehabt umsonst zu schreiben. und das laß ich fein bleiben. — wegen incontriren sorge ich mich gar nicht, wenn nur das Buch gut ist. — glauben sie denn ich werde eine opera Comique auch so schreiben wie eine opera Seria? — so wenig tändelndes in einer opera seria seyn soll, und so viel gelehrtes und vernünftiges, so wenig gelehrtes muß in einer opera Buffa seyn, und um desto mehr tändelndes und lustiges. daß man in einer opera seria auch kommische Musick haben will, dafür kann ich nicht; — hier unterscheidet man aber in dieser sache sehr gut. ich finde halt daß in der Musick der hanswurst noch nicht ausgerottet ist; und in diesem falle haben die franzosen recht."

Durch Stephanie d. J., Heufeld und seinen ungemein künstlerisch begabten Schwager Josef Lange (1751—1831) war Mozart sicherlich erneut auch in die Shakespeare-Auseinandersetzungen hineingezogen, die, veran-

[54] Schiedermair II 89.

laßt durch die Wirren, die Sonnenfels' dramaturgische Lehren hervorgerufen hatten, mit den aktuellen Literaturproblemen im Vordergrund standen. Sonnenfels als Wiener Literaturpapst, der mit Selbstgefälligkeit Lessing nachzuahmen suchte und die Wiener Dichtung der Aufklärung verkörpert, hatte als Verfechter und Apostel Alois Blumauer, Philipp von Gebler, Hermann von Ayrenhoff und Ignaz von Born auf seiner Seite. Auf der anderen Seite standen Michael Denis, Johann Baptist v. Alxinger, Gottlieb Leon, Lorenz Leopold Haschka und Joseph Franz von Ratschky.

Ayrenhoff (1733—1819) als von Gottsched und den Franzosen kommender Dramatiker gehört zu den Anhängern der josefinischen Aufklärung, technisch geschult an Schlegel und Cronegk, in seiner Gesamthaltung ein sachlicher Gegenspieler Lessings, mit „Hermanns Tod" (1768) und seinem musikalisch ausgestatteten „Tumelicus" (1774) in den Dichterkreisen geschätzt, berühmt durch sein Lustspiel „Der Postzug" (1769). Dieser ehemalige Offizier ist als der künstlerische Repräsentant dieser Richtung zu betrachten. In Gebler (1726—1786), einem gebürtigen Sachsen, besaß dieser Kreis einen zwar schöpferisch nicht überwältigenden, aber in seiner geistigen Haltung ehrlichen Verfechter einer Vermittlung zwischen den Josefinisten und Lessing, mit dem ihn Freundschaft verband; Geblers zahlreiche Werke tragen das Gepräge der weltanschaulichen Ziele seiner Zeit und sind mit ihrer Tendenz sogar Vorbild für manches zeitgenössische Drama geworden. Von anderem Geist ist der Spötter Blumauer (1755—1798), von Haus aus Buchhändler, rühriger Jünger G. A. Bürgers und Wielands, der an seinen Parodien und Zynismen Gefallen fand. Von seinen Zeitgenossen überschätzt hat Blumauer mit seiner Vergil-Travestie „Abenteuer des frommen Helden Aeneas" (1783/86), Bühnenparodien auf die Antike und Gedichten (1782) sich selbst überlebt. Born (1742—1791), seines Zeichens Mineraloge und Bergbausachverständiger, tritt nicht als Dichter, wohl aber als entscheidend lenkende Persönlichkeit in Erscheinung, als Gründer und Förderer eines Blumauer oder Armand Berghofer; einzig sein „Specimen Monachologiae" zeigt ihn als getreulichen Apostel jenes von Voltaire beeinflußten Skeptizismus, dem auch Blumauer huldigt. Den Wiener Lessing-Vorkämpfern wie Gebler, Johann Friedrich Schink standen die Gottschedianer und Wieland-Apostel gegen-

über, verbarrikadiert hinter ihren Moralwochenschriften und Broschüren, worin Sonnenfels als Spezialist des literarischen Zeitschriftenwesens die führende Rolle spielte. Das Satirische bei Blumauer, Born, auch Paul Weidmann (1746—1810), dem Wiedererwecker des Renaissance-Epos, und Josef Richter (1749—1813), bestimmt das äußere Gesicht.

Merkwürdig ist dabei, daß auf der eigentlich überwiegenden Seite, die wiederum nichts zu tun hat mit den Verfechtern des Volksstücks, ebenfalls Wieland das große Vorbild war. Das gilt besonders für den von seinen Zeitgenossen verspotteten Alxinger (1755—1797), der, persönlich mit Wieland und Nicolai bekannt, in seinen ritterlichen Epen einen neuen Ton anschlug: in „Doolin von Mainz" (1787) und „Blomberis" (1791), das inhaltliche Anklänge an Schikaneder-Mozarts „Zauberflöte" aufweist. Einen völlig von allen anderen unterschiedenen Typus stellt Denis (1729—1800) dar, ehemaliger Jesuit, dann Lehrer, endlich Hofbibliothekar, der den Namen Klopstocks zur Erörterung stellte. Als Übersetzer Ossians (1768), als Barde Sined (1772), Verfasser lateinischer Gedichte und Horaz-Kenner versuchte er, nicht zuletzt durch seine Herausgabe von Sammlungen zeitgenössischer Dichtkunst, ähnlich wie Gebler, Mittler zu sein, zwischen Wien und der allgemeindeutschen Dichtung, nur von anderer Seite als Gebler, indem er sich außer für Klopstock auch für Gerstenberg und Macpherson einsetzte. In Denis, der bei Hagedorn und Gellert anfing und endlich bis auf Ramler wirkte, verbinden sich Humanismus, Barock und Aufklärung. Die Wirkung Denis', dem es um die Neugeburt des nationalen Theaters ging, war deshalb groß, weil sein persönlicher Freundeskreis, dem Johann Batsanyi, Gabriele von Baumberg, Karoline Greiner-Pichler angehörten, sich weit erstreckte. Zu seinen Jüngern zählten der Kant-Apostel und Alxinger-Schüler Haschka (1749—1827), Leon (1757—1832), Ratschky (1757—1810), die ihn im Wienerischen Musenalmanach propagierten.

Was sich hier abspielt, ist ein Kampf, aus dem auch die Musikdramatik (Gluck!) ihren Nutzen und ihre Folgerungen zog. Am stärksten wirkte es sich unmittelbar auf das Theater aus. Die Gründung des Burgtheaters (1776) dokumentiert den Vorgang. Fast jeder der Wiener Dichter — unter ihnen vor allem die vom Schauspiel kommenden Männer wie Johann

Heinrich Friedrich Müller (1738—1815)[55], Stephanie d. J. usw. — beteiligte sich an dieser geradezu als Umwälzung zu bezeichnenden Theaterentwicklung, deren praktische Durchführung durch Persönlichkeiten wie Friedrich Ludwig Schröder (1744—1816) und Franz Hieronymus Brockmann (1745—1812) mit Erfolg und Nachdruck gefördert wurden. Es lohnt sich, diesen hier nur gestreiften Prozeß zu verfolgen. Das Eindringen verschieden gearteter Strömungen, die von Gottsched bis Goethe reichen, macht das Bild vielfältig, wenngleich die eigentliche Entwicklung erst später, mit Heinrich von Collin (1771—1811), in geregelte Bahnen gelenkt wurde. Weidmanns „Stephan Fädinger" (1781) mit seinem Anklang an den „Götz von Berlichingen", Schinks und Schröders Shakespeare-Bearbeitungen, die Entstehung des Wiener Singspiels sind Einschnitte, die nicht unbeachtet bleiben können.

Auch Mozart stand diesen Dingen nicht fern. Abgesehen davon, daß er selbst einerseits mit der „Entführung aus dem Serail", andererseits mit der „Zauberflöte" unmittelbar in den Gang der Entwicklung eintrat, stand er zu fast allen diesen Männern in Beziehung. Sonnenfels und Born waren Subskribenten seiner Akademie (1784)[56]; um Born scharten sich Denis, Blumauer, Ratschky, auch der „Mann ohne Vorurteil" Sonnenfels. Nachweislich stand er auch in Wien mit Gemmingen, der 1782 in die Donaustadt übergesiedelt war und sich als Herausgeber des „Magazins für Wissenschaft und Literatur" (1784) betätigte, in engster Verbindung. Nicht vergessen dürfen wir überdies seinen Verkehr in den Häusern Jacquin, van Swieten — dessen Günstling war Denis —, Greiner (Pichler)[57] und Waldstätten.

Bestätigung für Mozarts Kenntnis der Wiener Literaturverhältnisse liefern seine Lieder (K. V. 468, K. V. 483, K. V. 506, K. V. 520, nach Dichtungen von Ratschky, dessen „Gesellenreise" er komponierte — 1785 —, bevor sie im Druck erschien — 1791 —, von Augustin Veit von Schittlersberg, dem gebildeten, in lateinischer Sprache seine Epen schreiben-

[55] Er ist der Verfasser des „Abschieds von der k. k. Hof- und National-Schaubühne".

[56] Schiedermair II 246 f.

[57] Vgl. Blümml a. a. O., 104 ff.

den Heimatdichter, Blaumauer und Gabriele von Baumberg, deren „Als Luise“ im „Wienerischen Musenalmanach“ 1786 enthalten ist), mehr noch aber tun es seine Briefe. Wenn er mehrfach Sonnenfels erwähnt[58], wenn er über Stephanies Stücke spricht[59], wenn er Alxinger als Übersetzer von Glucks „Iphigenie“ mit den Worten „ist ein vortrefflicher poet“ lobt[60], wenn er Denis' „Bardengesang“ als „erhaben, schön, alles was sie wollen — allein — zu übertrieben schwülstig für meine feine ohren“ ablehnt[61], wenn er Müllers Knittelverse zu seiner Pantomime als „geschmiert“ verurteilt[62], so sind diese Hinweise Zeugnis genug, zu bekunden, daß Mozart nicht nur um die Dinge wußte, sondern auch etwas von ihnen verstand.

Schurig, der in all diesen Fragen restlos irrt, ist auch darin im Unrecht, wenn er behauptet, daß Mozart, seinen Briefen nach, nur einmal, 1791, ein „literarisch wertloses Kasperlstück“ gesehen, d. h. nur einmal das Schauspiel besucht habe[63]. Er hat völlig den Brief an die Schwester vom 4. Juli 1781 übersehen[64], in dem er schreibt: „Meine einzige Unterhaltung besteht im Theater: ich wollte dir wünschen hier ein Trauerspiel zu sehen! überhaupt kenne ich kein Theater, wo man alle Arten Schauspiele vortreflich aufführt.“ Der Spielplan des Burgtheaters von 1781 nennt bis zum Juni Ayrenhoffs „Irene“, Le Grand-Schletters „Die Rechnung ohne den Wirt“, Goldoni-Schletters „Wahrheit ist gut Ding“, Stephanies d. J. „Loch in der Tür“, Thörring-Güttenzells „Agnes Bernauerin“, Lillo-Schröders „Die Gefahren der Verführung“, Dudoyer de Gastels-Schröders „Adelaide“, Cremery-Zimmermanns „Andromeda und Perseus“, Eckarts „Die Schwäger“ und „Wer wird sie kriegen?“, Houdley-Gotters „Der argwöhnische Ehemann“, Coleman-Gerrik-Schröders „Die heimliche Heirat“, Brühls „Das Findelkind“, Hayns „Der Dichterling“; in demselben Jahr erschienen noch u. a. Gerrik-Raschkys „Der

[58] Schiedermair II 77 u. a.

[59] Schiedermair II 90.

[60] Schiedermair II 119.

[61] Schiedermair II 202.

[62] Schiedermair II 217.

[63] A. a. O., II 325.

[64] Schiedermair II 96/97.

verlogene Bediente", Mercier-Schröders „Die dürftige Familie", Schinks „Gianetta Montaldi", Calderon-Gotters „Das öffentliche Geheimnis", Stephanies d. J. „Der Ostindienfahrer", Gemmingens „Die Familie", Schröders „Testament" und Carmontelle-Wall-Schröders „Arrestant"[65]. Der Gesamtspielplan des Burgtheaters von 1781 bis 1791 nennt Werke von Shakespeare, Lessing („Philotas" 1782), Voltaire, Ayrenhoff, Schlegel, Iffland, Gotter, Goethe („Geschwister", „Clavigo" 1786/87), Schiller („Fiesco" 1787 mit Lange in der Titelrolle!), Dalberg, Molière, Bretzner, Kotzebue, Ziegler.

Der Verkehr Mozarts mit Lange und Müller — Leopold Mozart berichtet von seinem Wiener Besuch über ein Zusammensein „bey H. Schauspieler Miller"[66] — läßt nicht nur die Vermutung, sondern darüber hinaus die sichere Annahme zu, daß er durch diese beiden hochgebildeten Künstler über die zur Diskussion stehenden Spielpläne und Bühnenfragen auf dem laufenden war.

Daß ihm Klopstock geläufig war, bevor er nach Wien kam, wissen wir aus seiner Variation der „Edone"-Ode von 1771; die Schule Klopstocks war in Salzburg bekannt (Aufführung von Samuel Patzkes „Abels Tod" mit der Musik von Michael Haydn)[67]. Die Ode erschien erstmals 1773 in der „Hamburgischen Neuen Zeitung". Hieraus wird sie Mozart kaum kennen gelernt haben. Es ist weit eher anzunehmen, daß er sie im „Leipziger Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1774" oder noch wahrscheinlicher im „Göttinger Musenalmanach auf das Jahr 1775" fand. Hieraus entnahm er vermutlich auch Ludwig Christoph Höltys „Traumbild", das er 1787 in Prag vertonte (K. V. 530). Diese Tatsache führt uns zu der weiteren Feststellung, daß Mozart die zeitüblichen Almanache kannte und aufmerksam las. Die „Poetische Blumenlese" Johann Heinrich Voß' (1777) enthält Johann Martin Millers „Zufriedenheit" (K. V. 349) und Christian Adolf Overbecks „Kinderspiel" (K. V. 598); der

[65] Vgl. Wlassak a. a. O.; die Richtigkeit wurde mir durch freundliche Mitteilung von Prof. Dr. Josef Gregor (Wien) bestätigt.

[66] Schiedermair IV 301.

[67] Vgl. Erich Valentin „Johann Heinrich Rolle" (Jahrb. f. Sachsen-Anhalt, Bd. 9. Magdeburg 1933) S. 109 ff.

Jahrgang 1785 nennt Johann Georg Jacobis „An Chloe“ (K. V. 524) und Klamer Schmidts „Lied der Trennung“ (K. V. 519). Overbecks „An den May“ (Mozarts „Sehnsucht nach dem Frühling“ K. V. 596) ist entweder Voß' Musenalmanach von 1776 oder wahrscheinlicher Joachim Heinrich Campes „Kleiner Kinderbibliothek“ 1782 entnommen; Campes „Abendempfindung“ (K. V. 523) findet sich in Schinks „Dichtermanuskripten“ (1781). Schwieriger ist es, die Quellen ausfindig zu machen, aus denen er die Lieder nach Hagedorn (K. V. 567) — kaum aus Hagedorn-Görners „Neuen Oden und Liedern“ (1744), sicher aus Joseph Anton Steffans „Sammlung deutscher Lieder für das Klavier“ (Wien 1779) — Friedrich Rudolf Ludwig von Canitz (K. V. 151), Johann Peter Uz (K. V. 53) — wahrscheinlich aus Christian Gottlieb Stephanies d. Ä. „Neuer Sammlung zum Vergnügen und Unterricht“ (1768) —, Christian Sturms „Dankesempfindung“ (Mozarts „Im Frühlingsanfang“ K. V. 597) und die anonymen Gedichte (K. V. 52, 147, 148, 351, 484, 529, 531, 552) schrieb.

Zu beachten ist aber eines: es ist falsch, zu meinen, Mozart habe sich die Lieder herausgesucht, eigens um sie zu komponieren, ohne dabei die anderen, nicht komponierten gelesen zu haben. Den Beweis liefern die Lieder nach Christian Felix Weiße (K. V. 472, 473, 474, 518), die er der dritten Auflage von Weißes „Scherzhaften Liedern“ (Leipzig 1763) entnahm, die Lieder aus Johann Timotheus Hermes' Roman „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen“ (1769/73), den er bestimmt ganz gelesen hat (K. V. 390, 391, 392) und Goethes „Veilchen“ (K. V. 476), das er Steffans Sammlung entlehnte, in dem er auch Hagedorns „Alte“ fand. Das zu beobachten ist wesentlich. Denn daraus beweist sich, daß Mozart mehr als das kannte, was er vertonte.

Vor allem aber ist daraus ersichtlich, in welchen Dichtungsbereich Mozart damit eintrat: Hermes (1738—1821), im Kreise der Thümmel, Musäus und Meißner, einer der begabtesten Fortsetzer des von Wieland im „Agathon“ eingeschlagenen Romanweges und mit „Sophiens Reise“, ein Jahr vor dem „Werther“, Mittler zu Goethes Roman, Miller (1750 bis 1814), durch seinen rührseligen „Siegwart“ (1776) mit Jacobi und Westenrieder einer der charakteristischsten „Werther“-Nachahmer, Hage-

dorn (1708—1754), der Ahnherr der Anakreontik, Klamer-Schmidt (1746 bis 1824) gleich Uz (1720—1796) der Freund Gleims und Meister des Sonetts, Campe (1746—1818), der „Robinson"-Übersetzer, Philanthropist und Jugendschriftsteller, Jacobi (1740—1814), der Anhänger Wielands, Hölty (1748—1776), der Dichter des Hainbundes, Overbeck (1755—1821), der Lübecker Altersgenosse Mozarts, Sturm (1740—1786), der Dichter geistlicher Lieder, Franz Heinrich Ziegenhagen (1753—1806), dessen „Kleine deutsche Kantate" (K. V. 619) Mozart auf Bitten dieses skurrilen Hamburger Kaufmanns und Pädagogen schuf, der Verfasser der „Lehre vom richtigen Verhältnisse zu den Schöpfungswerken", und Weiße (1726 bis 1804), der vielseitige Freund Lessings, der sich um Shakespeare und das Singspiel bemühte — kurzum: die zeitläufige Literatur des 18. Jahrhunderts erschließt sich in Mozarts Liedern.

Abert[68] vertritt allerdings die Ansicht, Mozarts Gedichtauswahl seiner Lieder bekunde keine geordnete Kenntnis. Das ist ein Irrtum. Denn alle diese Dichter waren ältere oder jüngere Zeitgenossen, die zu Mozarts Zeit lebendig waren und gelesen wurden. Daß etwa der „Sturm und Drang" völlig fehlt, ist in der Haltung des Wiener literarischen Lebens begründet. Der „Sturm und Drang" hat dort keinen Eingang gefunden (bis auf Weidmann). Was Mozart las, sah und kannte, ist das, was man in Salzburg und Wien las und kannte. Alles Frühere fällt unter den Einfluß des Vaters (Canitz, Günther, Gellert) und seiner Freunde, oder aber es gehört, wie die Mannheimer Episode, in die Einflußkreise, in die der junge Mozart geriet. Wenn wir es recht betrachten und systematisch durchdenken, können wir getrost feststellen, daß Mozarts literarische Kenntnis umfassend genug war. Denn das Wichtigste, Hervorstechendste der Dichtung seines reichen Jahrhunderts fand in seinem Wissen Platz[69].

Mehr zu verlangen ist unbillig, ungeschichtlich und vermessen. Vollends zu erwarten, daß die „Klassik" Mozart hätte bekannt gewesen sein müssen, ist unmöglich. Die Komposition von Goethes „Veilchen" zeigt

---

[68] Abert, a. a. O.

[69] Auch Leopold Mozart kannte die Wiener Dichter. Blumauer und Born waren in Salzburg; von ihrem Aufenthalt berichtet er an seine Tochter am 2. Juni 1785 (Schiedermair IV 304).

immerhin an, daß er hier einen Größeren ahnte als in seinen anderen Liederdichtern. Er kann „Clavigo", „Die Geschwister" und „Fiesco" gesehen haben, aber er kannte Shakespeares „Hamlet". Die klassische Zeit Schillers beginnt erst in dem Zeitraum, in dem Mozart starb. Man übersieht diese Tatsache gern, die um so entscheidender ist, als Mozart, älter als Schiller, dem Generationskreis des Dichters angehört. Von den Wiener Vorstadttheatern her drang Schiller allmählich ein. Goethes Zeit im Wiener Theater- und Literaturleben brach erst 1799, richtiger: sogar erst im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts an.

Wohin Mozarts Bekenntnis neigte, wissen wir nicht. Wir müssen es bei Wieland eher als bei Klopstock suchen. In seinen eigenen lustigen Gelegenheitsgedichten spukt die satirische Sprache Blumauers wie in seinen Briefen die Wortfreude Wielands und die Wortkunst des Abraham a Santa Clara, ja selbst Fischarts, und manches, was dem Volksreim[70] entwachsen ist.

Noch ein Wort über Mozarts Nachlaß. Es ist schon einige Male davon die Rede gewesen, auch davon, daß gewiss etliches wie vielleicht Johann Jakob Mascovs (1689—1761) „Einleitung zu den Geschichten des römisch-teutschen Reiches . . ." (1747 erschienen; Mozart besaß die dritte Auflage von 1763), die anonymen „Authomate's of the Capacity of the human Understanding" (London 1783), Ordingers „Metaphysik in der Konnexion mit der Chemie", die „Punktierkunst" (1754), der „Atlas des enfants" (1760), Johann Jakob Eberts „Naturlehre für die Jugend" (1776) und „Vernunftlehre" (1774), Brauns „Götterlehre" (1776), Osterwalds „Historische Erdbeschreibung . . ." (1777), Matthias Schönbergs „Geschäfte des Menschen . . ." (1773), Mendelssohns „Phädra" (1776), Ovids Trauerlieder in der Übersetzung von Michael Lori (1762) u. a. dem Vater gehörten. Aber gewiß kommen aus dem persönlichen Besitz Mozarts Georg Schatz' „Blumen auf dem Altar der Grazien" (1787), Blumauers „Gedichte" (1782), Geßners Schriften (1765), Ewald von Kleists Werke (1760), Wielands „Oberon" und „Diogenes von Sinope", Weißes lyrische Gedichte (1772), Beaumarchais' „Der lustige Tag" (1785), Collés „Begebenheiten auf der Jagd", Metastasios

[70] Vgl. Blümml a. a. O., 163 f.

Werke (1781, Bd. 1, 2, 4, 5), Molières Lustspiele (1752, deutsch von Friedrich Samuel Bierling), Johann Gottfried Dyks „Nebentheater" (1786), Knigges „Dramaturgische Blätter" (1789), Amadeus Wilhelm Smith' „Philosophische Fragmente über die praktische Musik" (1787), Friedrichs d. Gr. „Hinterlassene Werke" (1788), des Wiener Zeitgenossen Johann Pezzls satirischer Roman „Faustin oder das philosophische Jahrhundert" (1783), Sonnenfels' „Gesammelte Schriften" (1783), Campes (?) „Kleine Kinderbibliothek" (1783), um nur die wichtigsten Werke zu nennen, eine Bibliothek, von der nur Überheblichkeit behaupten kann, daß sie wahllos sei und von wenig Systematik der Wissensbildung zeuge.

Vergessen wir eines nicht: Mozart war ein Mensch des 18. Jahrhunderts, der Sohn eines Leopold Mozart und — eine Persönlichkeit, die wir nicht nach unserem kleinen Menschenmaßstab beurteilen dürfen. Mozart hat bestimmt mehr gelesen, gesehen, gekannt und gewußt, als sich unsere Schulweisheit träumen läßt. Was wir davon wissen, gibt dessen Kunde genug.

Zur Tonsymbolik in Mozarts „Figaro"

Von Erich Schenk

Wer das musikwissenschaftliche Schrifttum der letzten Jahre überblickt, wird ein stets wachsendes Interesse für das Gebiet der Tonsymbolik feststellen können, also für jene letzte Frage aller Stilforschung überhaupt, ob und wie in den verschiedenen Musikgeschichtsepochen für bestimmte Vorstellungen und Gegebenheiten der seelischen wie körperlichen Lebensganzheit oder der Natur bestimmte Umschreibungen durch Töne entstanden, denen durch ihre Allgemeinverbindlichkeit und -verständlichkeit Bildkraft und Symbolwert im Sinne des gesprochenen Wortes innewohnt[1]. Unsere Einsicht in diesen Fragenkomplex ist naturgemäß noch von verschiedener Zuverlässigkeit: in der romantischen Epoche sehen wir klar[2], ebenso ist schon viel tonsymbolisches Land der Barockzeit erschlossen, deren Affektenästhetik der Forschung unmißverständliche Hinweise und Anregungen bot. Schlechter steht es freilich noch mit der Klassik und zwar aus verschiedenen Gründen, auf die hier näher einzugehen nicht der Platz ist. Immerhin muß zahlreichen, heute noch systematischer Ordnung harrenden Einzelbeobachtungen[3] zufolge, die Frage nach dem Walten bewußt gehandhabter Ton-

---

[1] Es ist bekanntlich Arnold Scherings Verdienst, gerade dieses Problem der Musikforschung kräftig gefördert zu haben. Eine Zusammenstellung seiner diesbezüglichen Arbeiten vgl. bei Klaus Jungk „Tonbildliches und Tonsymbolisches in Mozarts Opern" (Diss. Berlin, 1938; S. 8). Vgl. auch Richard Petzold „Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kantaten Reinhard Keisers (1674/1739)" (Diss. Berlin, 1935) S. 63: „Wie der barocke Musiker seine Motivtypen, so besaß auch der Barockdichter bestimmte, nach gewissen erlernbaren Regeln anzuwendende Ausdrucksformeln."

[2] Vgl. Programmusik und Leitmotivtechnik!

[3] Zu Mozart vgl. außer Jungk a. a. O. Werner Lüthy „Mozart und die Tonartencharakteristik", Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, herausg. unter Leitung von Karl Nef, Bd. III (Straßburg, 1931) und Horst Goerges „Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts". (Diss. Kiel, 1937.)

symbolismen auch in der klassischen Periode unbedingt positiv beantwortet werden, wobei sich der durch Adolf Sandbergers grundlegende Studie über Beethovens Pastoral-Symphonie gewiesene Weg philologischer Methode als am aussichtsreichsten erweisen dürfte. Noch gilt es freilich viel Material zu sammeln, ehe an eine systematische Erarbeitung der musikalischen Sprachformeln großer Meister und ihrer Epochen herangegangen werden kann. Es gilt also, das Rüstzeug in Form thematischer Kataloge von Glossen- und Formelverzeichnissen zu schaffen, eine Aufgabe, zu der im Falle Beethoven seitens der Bonner musikwissenschaftlichen Schule bereits ein so dankenswerter Beitrag vorliegt[4]. Als Einzelbeobachtungen wollen auch die folgenden Ausführungen verstanden sein, die vornehmlich auf die Beantwortung einer Frage abzielen, wie nämlich Mozart die Tonsymbolik, und zwar speziell die melodischer Art in seiner realistischsten Oper, dem „Figaro", handhabt.

Ohne weiteres verständlich und eingänglich auch für den nicht ungewöhnlich stark reflektierenden Hörer ist die Tonmalerei, also die Tonsymbolik für realistische Tatsachen und Vorgänge akustischer wie bewegungsmäßig-optischer Art, die beiden ersten Teile („Bewegungsbild" und „Lautmalerei") jenes Komplexes, den Scherings Terminologie als „Tonbild" zusammenfaßt[5].

Erinnern wir uns im „Figaro" an das Glöckchenläuten im Duettino Nr. 2, an den Kriegslärm der Militärarie „Non più andrai" (Nr. 9), beziehungsweise an die sprechende Orchesterornamentik, mit der Cherubinos seidene Kleider und wallende Hutfedern geschildert werden[6], an die ausdrucksvolle Gestik des Vorspiels zu Susannens Verkleidungsarie Nr. 12 und das hastende Getrippel der Duettbegleitung vor Cherubinos Fenstersprung in Nr. 14; nicht zu vergessen die ironischen Reverenzfiguren der ersten Violine im Ritornell des Duetts Susanne—Marcelline (Nr. 5). Auf seelisches Gebiet übertragen gehört zu dieser Bewegungssymbolik[7] als all-

---

[4] Wilhelm Haas „Systematische Ordnung Beethovenscher Melodien", Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn, herausg. von Ludwig Schiedermair, Bd. VII. und VIII. (Leipzig, 1932).

[5] Jungk a. a. O. S. 7 f.

[6] Vgl. Hermann Abert „W. A. Mozart", Bd. II (Leipzig, 1924/26) S. 316

[7] Scherings „Affektbilder"!

gemein gehandhabtes Kunstmittel: rezitierendes Verharren auf einem Ton oder Erstarren des Singstimmenmelos im unwiderstehlichen Zwang eines bestimmten Harmonierahmens. Überzeugender läßt sich beispielsweise seelisches Erstarren nicht symbolisieren als Susannens und Figaros Verharren in den Tonstufen des B-dur-Akkordes, da nur einmal durch Susannens Koketterie des Bräutigams Verdacht wachgerufen ist, wobei das Übergleiten Susannens in das „din, din" — „don, don" des Glöckchenmotivs ihre Überlegenheit klar erkennen läßt (Duettino Nr. 2; Ges. A. S. 28). Figaros unmittelbar ausbrechende Gefühlseruption „Se vuol ballare" (Nr. 3) mündet in solch verhaltene Rezitation (Ges. A. S. 35). Man beobachte das Kunstmittel bei der seelischen Verkrampfung der Buffotype Bartolo (in Arie Nr. 4; Ges. A. S. 41 und S. 44 f.) wie bei dem Tölpel Antonio, der im 1. Finale voll lauernder Tücke das Corpus delicti, das Pagenpatent, auf einem Ton plappernd präsentiert (Ges. A. S. 185). Bewußt gehandhabt ist das Kunstmittel auch zweifelsohne, wenn Almaviva und Basilio voll zweideutigen Interesses das von ihnen heraufbeschworene Herzklopfen Susannens belauschen (in Terzett Nr. 7; Ges. A. S. 71). Susannens unerwarteter Hervortritt aus der Tür im 1. Finale (Ges. A. S. 145) und die dadurch ausgelöste allgemeine Überraschung wird gleichfalls zwingend durch ein Tonwiederholungsthema symbolisiert, das sich bekanntlich schon bei Gretriy vorgebildet findet[8]; ebenso Figaros Es-dur-Vereinsamung im Schluß-Finale, da er, scheinbar Zeuge schmerzlichsten Verrates, über Mars, Venus und Vulkan reflektiert (Ges. A. S. 368). Natürlich ist auch hier die Rezitation Symbol für seelisches Erstarren, und man braucht nicht an die kirchliche Litanei denken, wie das in einer der letzten Arbeiten über Mozart geschah.

Dieser rein beschreibenden Tonsymbolik steht eine andere zur Seite, die dem Hörer von heute auch ohne besondere historische Schulung verständlich sein dürfte. Sie beruht auf witzigen Pointen im Sinne der Geistigkeit des 18. Jahrhunderts. Man hat den „Figaro" bisher begreiflicherweise vor allem im Hinblick auf Mozarts neuen musikdramatischen Ansatz gewürdigt, der sich kurz mit „Lebenserfüllung der alten Buffatypik" um-

[8] Abert a. a. O. S. 328.

schreiben läßt. Und man hat über diese zukunftweisende Leistung Mozarts geistige Bindung an seine Zeit doch vielleicht etwas unterschätzt. Daß Mozart ein stark ausgeprägtes Empfinden für Witz im Sinne des 18. Jahrhunderts, als Ausdruck einer von rationalen Kräften bestimmten, intelligiblen Heiterkeit besaß, geht schon aus seinen Briefen deutlich hervor. Und im „Figaro" entspringen nun eine Reihe tonsymbolischer Formungen dieser rationalen Wurzel des Sprachwitzes, dessen „taschen- und wortspielerische Geschwindigkeit", um Jean Pauls Definition zu gebrauchen, „halbe, Drittel- und Viertel-Ähnlichkeiten zu Gleichheiten macht, weil für beide e i n Zeichen des Prädikats gefunden wird". In der Musik können derartige Analogien auf verschiedenste Weise zustandekommen. Es seien nur die ohrenfälligsten Beispiele aus dem „Figaro" herausgegriffen. Da ist zunächst ein Beispiel witziger Symbolistik durch Instrumentation: die kecken Hörner in Figaros Anklage gegen die Weiber (Nr. 26), die mit unmißverständlicher Eindeutigkeit ausplaudern, was der scheinbar gehörnte Titelheld beharrlich verschweigt (Ges. A. S. 339 f.). Und gleich die ersten gesungenen Worte der Oper bringen witzige Symbolistik mit Hilfe tonräumlicher Assoziationen: Figaro mißt und singt „cinque" — im Intervall der Quint, die weitere Melodiefortspinnung wird nun von diesem symbolischen Ansatz aus bestimmt. Sie ist ein Skalentypus: auf die Quint folgt die Sext, die Sept, die Oktave, entsprechend Figaros multiplizierendem Zählen 5, 10, 20 . . . Der äußere Meßvorgang, wie die wachsende Erregung des Messenden wird durch solche Melodieentwicklung auf rein rationaler Grundlage überzeugend zum Ausdruck gebracht. Bis zu 30, also bis zum Ende der Großmasse, führt Mozart den Thementypus so weiter, vor 36 kadenziert er ab und das 43 bringt die bestätigende Kadenzwiederholung. Solches Verfahren entspricht dem witzigen Konversationsstil des 18. Jahrhunderts; seine Wirkung beruht auf spannender Vorbereitung (also Sequenz bis 30) und plötzlichem Eintritt der verzögerten Pointe (die Kadenz). Und ganz gleich läßt Mozart Figaro mit Susanne im folgenden Duett Nr. 2 sich unterhalten. Spannung erzielt dreimaliges Wiederholen der Phrase „Se a caso Madama la notte ti chiama"; das Glöckchen erklingt (ein weiterer Spannungsfaktor, retardierendes Moment!). Und dann: „In due passi da quella puoi gir". Zwei Terzsprünge, drei

Takte — die Pointe ist mit notwendiger Kürze und Schlagkraft serviert (Ges. A. S. 24 f.)

Auf die Beschreibung realistischer Symbolismen, der „Tonbilder" in Mozarts musikdramatischer Sprache hat man sich lange Zeit beschränkt. Sie sind bekannt, sodaß wir uns hier mit einigen bestätigenden Beobachtungen begnügen können. Erwiesenermaßen ist es eine Eigenheit Mozarts, technische Grundtatsachen, wie Kadenz, Melodieführung usw., bewußt in den Dienst des Ausdrucks zu stellen, ihnen also Symbolwert zu verleihen. So ist der Ganzschluß Symbol des feststehenden Entschlusses oder bindenden Versprechens. Marcelline präsentiert im ersten Finale Nr. 15 ihren Heiratskontrakt über einer viermaligen, als Referenz stilisierten Kadenzfolge des Orchesters (Ges. A. S. 199), ähnlich dem ostinaten Orchestermotiv, das in Almavivas Racheariè Nr. 17 sein plötzliches Besinnen auf jene „speranza", eben auf den Heiratskontrakt, verkündigt (Ges. A. S. 240). Aus der Fülle anderer Beispiele sei nur das von Abert[9] in Othello-Nähe verwiesene, unheimlich drohende „Mora! mora!" des Grafen im 1. Finale erwähnt (Ges. A. S. 142). Hier erklingt im Orchester zugleich das alte, wohl durch den „Don Giovanni" am bekanntesten gewordene Todessymbol der Opera Buffa[10], nämlich auf- und abwärts gleitende Skalen, das natürlich auch in Basilios parodistischer Arie Nr. 25, chromatisch geschärft, nicht fehlt (Ges. A. S. 328). Als besonders sprechendes Beispiel für den Symbolgehalt des Ganzschlußgegensatzes, nämlich des Trugschlusses, sei dessen Eintritt beim Empfang der dem Pagen zugedachten Ohrfeige durch Figaro im 3. Finale erwähnt (Ges. A. S. 356 f.). Ferner sei auf das Symbol des doppelten Leittons für eine sehr intensiv verfolgte Gedanken- beziehungsweise Willensrichtung[11] verwiesen, etwa am Schluß von Bärbchens Nadelcavatine Nr. 23 (Ges. A. S. 314) oder Susannens Beschwörungen an den Pagen, zu fliehen, bevor der tobende Graf wiederkehrt, im Duett Nr. 14 (Ges. A. S. 134, Takt 6/7). Die Antithese Ganzschluß — Trugschluß findet auch im Melodischen ihre Entsprechung: Terzensingen symbolisiert glückliche Vereinigung, seelische Harmonie, bzw.

---

[9] A. a. O. S. 325.

[10] Goerges a. a. O. S. 150.

[11] Goerges a. a. O. S. 131 f.

gedankliche Übereinstimmung (z. B. Duettino Nr. 14; Ges. A. S. 133 oder Schluß des 3. Finales Nr. 28; Ges. A. S. 392 f.), Stimmengegenbewegung hingegen bedeutet seelischen Konflikt (z. B. im Duettino Nr. 2; Ges. A. S. 30 f. oder Duett Nr. 16; Ges. A. S. 229). Man vergleiche daraufhin nur einmal die Schlüsse der beiden Eröffnungsduette Figaros und Susannens.

Die Verbindlichkeit dieser speziell bei Mozart beobachteten Tonsymbole, ihr Alter und ihre Entstehung bedarf noch systematischer Überprüfung, wie sie vom Verfasser bei anderen, für den Zeitraum von 1600 bis Beethoven und darüber hinaus, vorgenommen werden konnten[12], und die uns auch in Mozarts „Figaro" wiederum begegnen.

Dem Kenner der Barockmusik ist zum Beispiel der chromatische Quartfall, bzw. Quartaufstieg mit gelegentlicher Erweiterung bis zur Sexte ein vertrautes, stets wiederkehrendes Symbol für Schmerz, Angst, Trauer, Todesbereitschaft, -sehnsucht und -erduldung, aber auch des süßen Liebesschmerzes und leidenschaftlicher Erregung. Mozart benützt dieses bewährte Tonsymbol, das sich schon im Musiziermaterial seiner frühesten Kindheit, dem Notenbuch von 1762 vorfindet[13], durchaus im Sinne der barocken Geistigkeit; es fehlt beispielsweise in seinen Messen bei „Crucifixus" oder „Passus" nur in wenigen Fällen[14]. Im „Figaro" nun ist es wichtiges und von den Zeitgenossen sicher wohl verstandenes Mittel der Seria-Verspottung, wie ich schon früher gelegentlich ausführte[15]: Figaro plärrt einen banal rhythmisierten, chromatischen Quartfall heraus, als er im 1. Finale lügt, er sei vom Fenster gesprungen und hätte sich die Sehne gezerrt (Ges. A. S. 185). Er lügt in der gehobenen Sprache der Seria genau so wie er seine gespielte Liebeserklärung an die Pseudo-Gräfin Susanne im 2. Finale in chromatischer Quartfallmelodik vorbringt (Ges. A. S. 373). Als Figaro die dem Pagen zugedachte Ohrfeige wenige Takte zuvor einsteckt, veralbert ihn das Orchester mit unserem Schmerzsymbol (Ges. A.

---

[12] Erich Schenk „Barock bei Beethoven" in „Beethoven und die Gegenwart", Festschrift für Ludwig Schiedermair (Berlin und Bonn, 1937).

[13] Vgl. Hermann Abert „Leopold Mozarts Notenbuch von 1762", Gluck-Jahrbuch, Bd. III. (Leipzig, 1917) S. 70.

[14] Erich Schenk a. a. O. S. 192.

[15] Erich Schenk in „Zeitschrift für Musikwissenschaft", Jahrgang XVI (Leipzig, 1934) S. 558.

S. 357). Buffonesk zu verstehen ist wohl auch seine Verwendung am Ende der Philippika gegen die Weiber (Nr. 26), da er den Hörern zuruft „guardate cosa son!“ (Ges. A. S. 335) bzw. bei den Worten „civette che allettano“ (Ges. A. S. 336 f.). Buffonesk wird auch das Tiergebrüll in Basilios Schlußarie Nr. 25 durch den bewährten Typus geschildert (Ges. A. S. 328), während sein Gründeln im Orchesterbaß bei Figaros oben erwähnten schmerzlichen Es-dur-Reflexionen im 2. Finale (Ges. A. S. 368) an die Rolle erinnert, die der Thementypus bei den Parte Serie spielt. Hier verliert er seine witzige Doppeldeutigkeit, ist durchaus ernst zu nehmendes Tonsymbol der Opera Seria. Des Grafen Wutausbrüche (vgl. Terzett Nr. 13; Ges. A. S. 124, bzw. Arie Nr. 17; Ges. A. S. 237), seine Verachtung des listigen Weibervolkes im 2. Finale (chromatische Gegenstimme der Bratschen vor „E, gia si sà“; Ges. A. S. 304 f.), aber auch sein brennender Liebesschmerz wie die fiebernde Ungewißheit über den Ausgang seines Werbens um Susanne (Duett Nr. 16; Ges. A. S. 227 f.) — all diese Situationen veranschaulicht Mozart mit unserer Symbolformel ebenso eindringlich wie der Gräfin tödliche Angst vor dem Skandal (Terzett Nr. 13; Ges. A. S. 124, bzw. S. 129) bei „qui certo nascerà“ oder im 1. Finale die ostinate Violinfigur bei „Susanna! son morta“ (Ges. A. S. 148) und die Kränkung ihrer edelsten Gefühle (Arie Nr. 19; Ges. A. S. 278) oder Susannens empörte und angsterfüllte Seelenzustände (Terzett Nr. 13; Ges. A. S. 130, bzw. Finale Nr. 15 bei „Son confusa“; Ges. A. S. 212 f. und Finale Nr. 28 bei „L'iniquo io vò sorprendere“; Ges. A. S. 371 in Vorausnahme von Figaros verlogener Liebeserklärung!) schildert. Bei Cherubino ist der Quartfall Charakterisierungsmittel seiner noch im Dunkel tappenden Triebhaftigkeit (Arie Nr. 6; Ges. A. S. 57 und Canzone Nr. 11; Ges. A. S. 105 f.).

Ein anderes Tonsymbol des Barock ist der heroische All-armi-Ruf, die militante Aufforderung zu Kampf und Sieg in erregendem Dreiklangsaufstieg. Beispiele aus der venezianischen Opernfrühzeit (Cavallis „Didone“ und „Giasone“) sind in der Literatur hinreichend bekannt[16] und

---

[16] Vgl. „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“, Bd. VIII (Leipzig, 1892) S. 44 und „Studien zur Musikwissenschaft“, Beihefte der D. T. Ö. Bd. I. (Leipzig/Wien, 1913) S. 55.

ihre Verwurzelung in der Renaissance-„Battaglia“ erwiesen[17]. Die Brücke von diesen Anfängen bis zu Mozarts Tagen ließe sich unschwer herstellen. Beispielsweise gebraucht Leopold Mozart das Symbol für „Regina“ im fünften Satz seiner lauretanischen Litanei in Es-dur[18]. Mozart bedient sich nun dieser stehenden Wendung durchaus im Sinne galanter Geistigkeit. Jener Epoche verfeinerten Lebensgenusses ist — man denke nur an die Memoirenliteratur — die Parallelsetzung des Sieges in marte et in venere durchaus geläufig. Demgemäß legt er die Wendung dem Grafen in den Mund, da dieser Figaro im 3. Finale endlich gefaßt zu haben glaubt („gente! gente! all'armi! all'armi!“; Ges. A. S. 385). Welch bezwingende Komik der Situation aber für den Hörer, der sich erinnert, daß Almaviva kurz vorher die Pseudo-Susanne mit eben dieser Wendung bestürmt hatte („mi pizzica, mi stuzzica“; Ges. A. S. 362). Hier wie dort wähnt er sich dem Siege nahe, hier wie dort narrt ihn jedoch die Intrige seiner schlaueren Gegenspieler. Die deutsche Übersetzung verdirbt hier freilich, wie in vielen Fällen, alles und wir erkennen aus solchen Tatsachen, daß der ideale Übersetzer nicht nur ein guter Dichter und Musiker, sondern auch ein gewiegter Kenner der musikalischen Sprachformeln Mozarts sein müßte. Ebenso bewährt die traditionelle Wendung ihre Symbolkraft im Munde anderer Personen: Susanne jubelt am Ende der Verkleidungskomödie des zweiten Aktes (Arie Nr. 12) in All-armi-Rufen (und zwar in der gleichen Tonart G-dur wie der Graf bei „mi pizzica, mi stuzzica“!), als sie dem hübschen Burschen Glück bei den Frauen prophezeit (Ges. A. S. 119); des Grafen hemmungsloser Leidenschaftsausbruch „mi sento dal contento“ im Duett Nr. 16 blüht aus unserem Grundmotiv auf (Ges. A. S. 229), die Buffo-Typen Bartolo und Basilio werden mit ihm ironisiert: Basilio als Hasenfuß Paesiellosсher Prägung (Beginn von Arie Nr. 25;

---

[17] Rudolf Gläsel „Zur Geschichte der Battaglia“ (Diss. Leipzig 1931) S. 66 und meine Studie „Zur Battaglia des 17. Jahrhunderts“ in „Die Musik“ XXXIII/I (Berlin, 1940) S. 26 ff.

[18] Ms. im Städtischen Museum Salzburg; Max Seifferts Themat. Katalog D. T. B. IX/2 (Leipzig, 1908) Gruppe 4, Nr. 8. S. XLVIII. Den freundlichen Hinweis verdanke ich Leopold Nowak, Wien.

Ges. A. S. 323)[19], Bartolo als bramarbasierender Seria-Held voll übler Rachegelüste (Beginn der Arie Nr. 4; Ges. A. S. 39).

Nun erhebt sich freilich die Frage: verwendet Mozart diese Tonsymbole im Sinne der Scheringschen Interpretation oder dienen ihm bestimmte Melodietypen zur Charakteristik bestimmter Personen, also sozusagen in Vorausnahme der bis ins letzte Detail durchdachten Wagnerschen Leitmotivtechnik? Bekanntlich wurde dies für „Figaro" in Abrede gestellt[20]. Freilich wohl nicht ganz mit Recht. Man muß sich nur über das technische Verfahren Mozarts und seine geschichtlichen Voraussetzungen im Klaren sein.

Hinsichtlich des technischen Verfahrens hat Hermann Abert schon sehr nahe an die letzte Erkenntnis herangeführt, wenn er sagt, das Mittel Mozartscher Personencharakteristik sei die dramatische Variation[21]. Lassen wir das Beiwort „dramatisch" fallen und sagen wir: die Typenvariation des Barock, so haben wir das Geheimnis der Mozartschen — sit venia verbo — „Leitmotivtechnik" gelüftet. Nach dem vom Verfasser erbrachten Nachweis beruht die thematische Konzeption im Barock ja großenteils auf variativer Ausgestaltung feststehender Thementypen von bestimmtem Affektgehalt, wobei es im Bestreben des Komponisten lag, jene melodischen Grundtypen, den konstruktiven Ansatz also, zu verschleiern. Melodieerfindung ist in jener Epoche weitgehend gleichbedeutend mit Typenvariation[22]. In diesem Sinne erkennen wir etwa Bachs „Musikalisches Opfer" und die „Kunst der Fuge" nicht nur als großartige Darlegungen polyphoner Satzkunst, sondern auch der Grundsätze der Typenvariation, wie dies eben in einem meisterlichen „Kunstbuch" jener Zeit der Fall sein mußte. Man beachte nur, welch reichen Gestaltwandel etwa das Thema Regium des „Musikalischen Opfers" erfährt, wie Bach den kraftvollen Stamm des Fugenthemas immer neue thematische Blüten treiben läßt.

[19] Abert a. a. O. S. 349.

[20] Goerges a. a. O. S. 222.

[21] A. a. O. S. 313 f.

[22] Vgl. Erich Schenk „Beethovens ‚Erste' — eine B-A-C-H-Symphonie" in „Neues Beethoven-Jahrbuch", herausg. von Adolf Sandberger, Bd. VIII (Braunschweig 1938) S. 164 f.

Ähnlich verfährt Mozart im „Figaro“ mit den Melodiesymbolen der Hauptpersonen. Dabei macht er aus seinem Vorgehen kein Hehl, indem er bekanntlich Themen Piccinis und Paesiellos zitiert. Er bedient sich also u. a. des thematischen Rohstoffes jenes „Barbiere di Seviglia“, der die Handlungsvorgeschichte seines „Figaro“ brachte und ihm in Wien als Aufführung vorausgegangen war. Aber Mozart legt zugleich dar, was eine geniale Schöpferpersönlichkeit aus solch thematischem Rohstoff zu machen imstande ist, ähnlich wie dies Bach auf anderer Ebene in seinen letzten Werkzyklen getan hatte.

Eine abschließende Untersuchung, inwieweit hier bereits ältere Anregungen für Mozart wirksam sind oder ob das Verfahren auf das Konto der bekannt intensiven Auseinandersetzung mit der Barockkunst in Wien zu setzen sei, steht noch aus. Jedenfalls ist der gesteigerte Niederschlag dieses Barockerlebnisses seit 1782 auf der ganzen Linie zu beobachten und es liegt durchaus in dieser Entwicklungsrichtung, wenn Mozart im „Figaro“ die Typenvariation zu Charakterisierungszwecken heranzieht, die sich über Bach, Händel, den deutschen und italienischen Mittelbarock, über die frühbarocke Variationensuite bis ins frühe 16. Jahrhundert zurückverfolgen läßt.

Was nun Mozarts Verfahren von der Leitmotivtechnik Wagners unterscheidet, ist einerseits die fehlende Konstanz der Themen, also der stets wechselnde Gestaltwandel der Klangoberfläche, unter dem es nur den konstruktiven Ansatz, eben den melodischen Grundtypus, aufzudecken gilt. Zum anderen dient Mozart das „Leitmotiv“ nicht als Symbol der Person selbst, vielmehr als das der sie beherrschenden Affekte, bzw. Charaktereigenschaften. Durch Wiederkehr der verschiedenen Varianten des im übertragenen Sinn als Personalsymbol zu wertenden Melodietypus an entscheidenden Stellen des Handlungsgeschehens werden somit die seelischen Triebkräfte klargelegt, die Tun und Handeln der einzelnen Personen bestimmen. So gelingt Mozart, auch von diesem Standpunkt aus gesehen, der bisher letzte vollkommene Ausgleich zwischen ratio und Gefühl, zwischen ordnenden Verstandeskräften und intensiver Triebhaftigkeit, ein Ausgleich, den in seiner äußeren Lebensgestaltung zu finden dem Meister nicht mehr möglich war.

Wenden wir uns also von dem so gewonnenen Standpunkt aus wieder zum „Figaro“ und zwar zum letzten Problem tonsymbolischer Gestaltung, der Personencharakteristik, so ist festzustellen, daß als weitaus häufigstes und demnach auch in den verschiedensten und sprechendsten Varianten vorkommendes Thema das derjenigen Person anzusprechen ist, die Mozart nachweislich am sorgfältigsten behandelt, nämlich des Grafen.

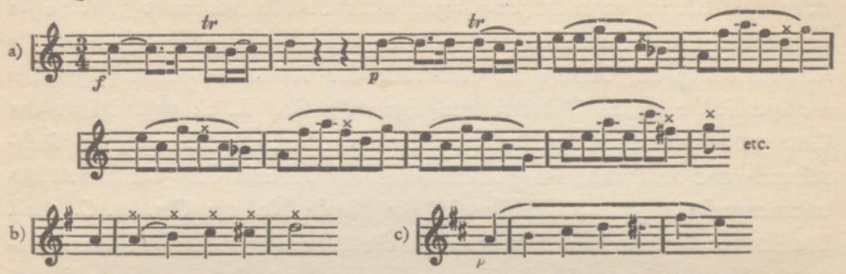
Es zeugt nun von des Meisters sehr bewußt angewandter Themenstilisierung und Bindung an die Überlieferung der Barockkunst, wenn er für den Grafen einen Thementypus wählt, der in der ganzen Barockepoche sich als Ausdruck der Kraft, Macht, unfehlbaren Sicherheit, der Ruhmverkündung und herrischen Haltung bewährte. Es ist jener in steilem Aufstieg zielstrebig emporgeführte Skalentypus, der sich unschwer als melodische Grundtatsache vom spätbarocken Ouvertürengrave zurück bis etwa zu den Intraden Haßlers und Tänzen Scheins im Frühbarock verfolgen läßt[23]. Mozarts Ansatz zur Grafencharakteristik ist also eine Gegebenheit barocker Melodik von ganz bestimmtem Symbolwert. Sie wird, den verschiedenen dramatischen Situationen gemäß, in immer neuer charakteristischer Veränderung gebracht, wobei freilich die Bindung auch an die italienische Opera buffa nicht übersehen werden darf: wir kennen derartige herrische Skalenmotive als Lieblingswendungen Paesiellos und das Mozartische Grafenthema erscheint sogar einmal, wie eben angedeutet, als Zitat aus dem Paesielloschen „Barbier“. Freilich müßten wir es nicht mit Mozart zu tun haben, brächte er dieses Zitat nicht in höchst geistvoller und eigenartiger Weise. Der Meister übernimmt im Terzett Nr. 13 von Paesiello nur den Themenkopf und führt diesen in einer der Gräfin Angst symbolisierenden aufsteigenden Achtelfigur weiter (Ges. A. S. 123). Dekolorieren wir nun diese Achtelfigur, d. h. führen wir sie auf lineare Konstruktionsgrundlage zurück, so ergibt dies jene Wendung des 3. Finales, in der die Gräfin ihre letzte aber entscheidende Bitte vorbringt (Ges. A. S. 389 f.). Im Terzett beschwört die Gräfin den tobenden Gatten ohne Erfolg. Diesen bringt, wie gesagt, erst jene schlichteste Fassung des Skalentypus, dessen wichtige Rolle in der Ouverture wohl kaum in Erinnerung

---

[23] Vgl. „Zeitschrift für Musikwissenschaft“, Jahrgang XVI (Leipzig, 1934) S. 559.

gebracht zu werden braucht (Ges. A. S. 5 u. ff.). Alle drei Situationen sind in folgendem Notenbeispiel veranschaulicht.

Beispiel 1



Halten wir nun von diesen thematisch verbundenen Handlungshöhepunkten aus Umschau über die Verwendung des Thementypus, so ergeben sich folgende Tatsachen:

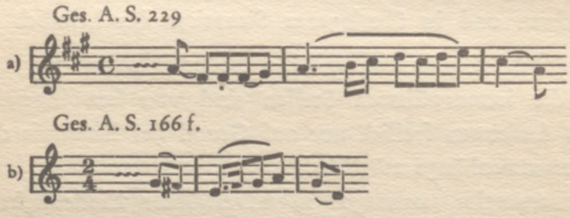
1. Mozart verwendet den Skalentypus zur Charakteristik der herrischen Eigenschaften des Grafen, wie zur Veranschaulichung jener dramatischen Situationen und Verwicklungen, in die Almaviva gerät.
2. wird das thematische Grafensymbol auch den Gegenspielern in den Mund gelegt, wenn sie sich seines Trägers entsinnen, seine Brutalität befürchten und in überlegener Situation ihn heimlich oder offen ironisieren.

Gerade die letzterwähnten Stellen sind von bezwingender Komik, deren volles Auskosten freilich nur auf Grund der Kenntnis der tonsymbolischen Zusammenhänge möglich ist.

Ganz ornamentlos, sozusagen in unverhüllter Eindeutigkeit, erklingt der Skalentypus zur Veranschaulichung der brutalen Absichten des Grafen. Man ist des Zweifels über das Schicksal Figaros enthoben, der sich ihm in den Weg zu stellen erfrecht, wenn Almavivas Zornausbruch in diese lapidar hingestellte Skala mündet („Felice un servo mio" in der Arie Nr. 13; Ges. A. S. 236). Man weiß, was er im Schilde führt, wenn er wiederholt seine Drohungen gegen Gattin und Figaro im stampfenden Rhythmus der französischen Ouverture ♩. ♪ ♩. ♪ vorbringt („Va lontan dagli occhi miei" im Finale Nr. 15; Ges. A. S. 141 bzw. „M'ha

infammato, e con chi state a veder!" im Finale Nr. 28; Ges. A. S. 386). Man erkennt im Themensymbol den souveränen Herrn und Gebieter, wenn er Basilio fortschickt („Tosto andate" im Terzett Nr. 7; Ges. A. S. 64), oder den höchst verdächtigen Pagen nach Sevilla verbannt („Parte in damerino!" im Terzett Nr. 7; Ges. A. S. 70). Wiederum bewährt sich die Wiederholung der Phrase als Ausdruck der Ironie Susannen gegenüber wenige Takte später („Onestissima signora"; Ges. A. S. 73). Fährt der Graf gebieterisch auf, um Ruhe zu fordern, so ist die Skala in die Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Schleifer der französischen Ouverture zusammengerissen (vor „Olà! silenzio" im Finale Nr. 15; Ges. A. S. 200). Freilich ist despotisches Herrentum nicht Almavivas einzige Charakterseite. Wenn er im 1. Finale Figaro mit des Pagen Patent schon auf dem Leim zu haben wähnt, so läßt er sich betont leutselig vernehmen: der Skalenaufstieg wird im Sinne der Schlenkermelodik der neapolitanischen Opera buffa stilisiert (Ges. A. S. 164). Und ebenso verbindlich ist seine Frage an Susanne „Dunque in guardin verrai?" (Duett Nr. 16; Ges. A. S. 229), ganz in dem Ton, in dem sich Figaro im 1. Finale ausdrückt (Ges. A. S. 166 f., vgl. die Notenbeispiele 2a und b).

Beispiel 2

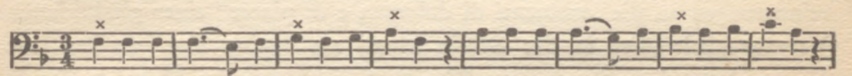


Erfüllt den Grafen aber leidenschaftlicher Schmerz, so wird der Skalentypus chromatisch gefärbt, auch chromatische Gegenlinien in den Mittelstimmen oder dem Orchesterbaß („Vedrò mentr'io sospiro" in Arie Nr. 17; Ges. A. S. 237 f. bzw. „per dare a me tormento"; Ges. A. S. 240) kennzeichnen jeweils seine Seelenverfassung eindeutig.

Die Verbindlichkeit des Skalentypus als Grafensymbol wird vollends klar, wenn wir ihn im Munde der Gegenspieler beobachten. Beim ersten Auftauchen von Figaros Verdacht und dem sich damit vollziehenden

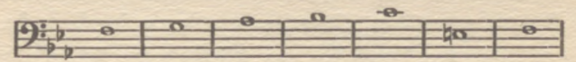
Schatteneinbruch in die unbeschwert heitere Konversation des Paares Figaro—Susanne — die Stelle erinnert an die erstmalige Erwähnung des Gouverneurs in Beethovens „Fidelio“ (Terzett Nr. 5) — bei dieser ersten Argwohnsäußerung also, deren Symbolisierung durch Erstarren der Stimme Figaros auf einem Ton bereits oben erwähnt wurde (vgl. S. 116), verrät das Orchester mit dem neu stilisierten Skalentypus, von welcher Seite die Gefahr droht (Ges. A. S. 28). Und im Folgenden kommen beide, Figaro wie Susanne, immer wieder auf diese Skalenwendung zurück, Figaro das letzte Mal zudem mit unmißverständlicher chromatischer Trübung („I dubbi, i sospetti gellare mi fan“; Ges. A. S. 30). Es entspricht nun durchaus den Gesetzen logischer Sprachentwicklung, wenn Mozart die anschließende Cavatine „Se vuol ballare, Signor contino‘ (Ges. A. S. 33) mit einer sehr unverblümten Variante des Skalentypus eröffnet.

Beispiel 3



Auch hier kommt Figaro immer wieder auf die Wendung zurück: bei der buffonesken Wiederholung des „Saprò, saprò“ (Skala von c bis b!; Ges. A. S. 35) und im Presto-Mittelteil („L'arte schermando“; Ges. A. S. 36). So läßt sich nun der Skalentypus in den verschiedensten Varianten durch die ganze Oper hindurch verfolgen: wenn Figaro Cherubino sein feudales Schmarotzerdasein vorhält, das junge Gräflein verhöhnt und ihm die militärische Zukunft ausmalt (Takt 14 bis 16 der Arie Nr. 9; Ges. A. S. 87, bzw. die berühmte Marschweise vor „Per montagne, per valloni“; Ges. A. S. 91 u. ff.), vor allem auch, wenn der Titelheld seine zweimalig gespielten Liebeserklärungen des Schlußfinales in Varianten des Grafenthemas vorbringt. Die Grundform (Beispiel 4),

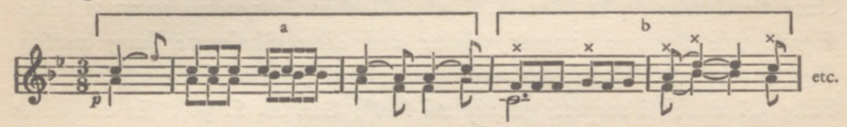
Beispiel 4



die dem vorerwähnten Wutausbruch des 1. Finales (Ges. A. S. 141) zugrundelag, ist unschwer als melodischer Ansatz für die Periode „Ecco mi

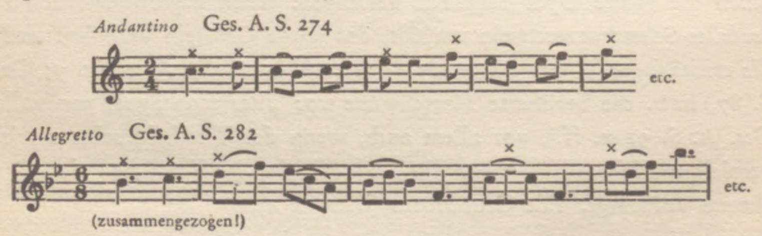
a vostri piedi“ (Ges. A. S. 373) wie des „Si, Madama!“ (Ges. A. S. 383) zu erkennen. Genial kombiniert Mozart das „Pace! Pace!“ (Ges. A. S. 380), auf das wir noch zu sprechen kommen werden, und unseren Typus in der der letztgenannten Stelle (Ges. A. S. 383) unmittelbar vorausgehenden Partie (vgl. a und b in Notenbeispiel 5).

Beispiel 5



Fein ironisch serviert Susanne in volksliedhaft schlichter Formung den Gedanken, bei ihrem Hintritt vor den Grafen aus der verschlossenen Tür („Il brando prendete“; Ges. A. S. 145). Wie nobel hat Mozart diese Zurechtweisung des dupierten Polterers Almaviva thematisch motiviert! Rückerinnerungen an die „momenti di dolcezza e di piacer“ einer glücklicheren Vergangenheit lösen in der Gräfin Mund am Beginn ihrer großen Arie Nr. 19 ebenso jenes Symbol aus (Ges. A. S. 274), wie das Melos des Briefduetts (Ges. A. S. 282) von ihm bestimmt wird. Der Graf ist ja der Empfänger des Briefes, der die Lösung der tollen Verwicklungen herbeiführt!

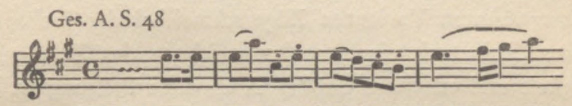
Beispiel 6



Diesem aufstrebenden Skalentypus stehen die verbindlichen Dreiklangsthemen der Frauen gegenüber. Susanne ist mit zweien bedacht. Das wichtigere ist jenes Zitat aus Paesiello, das wörtlich die Schlußaktarie Nr. 27 eröffnet, in der Susanne der Erfüllung ihres so heiß erkämpften Glücks entgegengeht (Ges. A. S. 345). Nahezu wörtlich bringt Mozart, wie schon

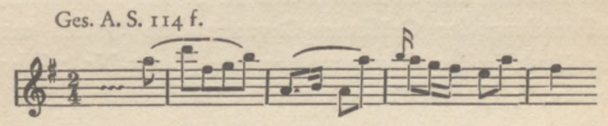
von anderen beobachtet wurde, das Thema im 1. Duettino, da sich Susanne ihres bräutlichen Schmuckes freut (Ges. A. S. 18). Aber auch die Gestaltung des Nachspiels vom Duettino Nr. 2 verrät, daß der Zwist mit Figaro nicht tragisch verlaufen kann: unter Susannens Führung wird das Spiel gut zu Ende gehen (Ges. A. S. 31). Den Streit mit Marcelline begleitet unsere Themenvariante ebenso (vgl. Notenbeispiel 7)

Beispiel 7



wie eine andere den Friedensschluß des zweiten Finales, das vorerwähnte „Pace! Pace!", beschert (Ges. A. S. 380, vgl. Notenbeispiel 5). Nicht zufällig erfolgt die Konfliktlösung tonartlich im gleichen B-dur-Rahmen wie das vorhin beschriebene „seelische Erstarren" beim ersten Aufkeimen von Figaros Mißtrauen. Noch sei auf jene außerordentlich glückliche Variante in der ersten Verkleidungsszene (Arie Nr. 12) verwiesen, da Susanne den dauernd nach der Gräfin schielenden Cherubino zum Stillestehen ermahnt (vgl. Notenbeispiel 8).

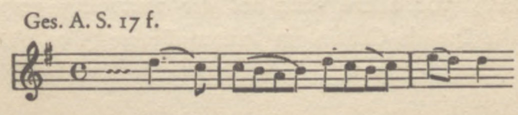
Beispiel 8



Wir haben es hier wohl mit einer der liebenswertesten Melodieprägungen der ganzen Oper zu tun, erzielt durch den so einfachen, aber schlechtweg genial angewandten technischen Kunstgriff der Oktavversetzung.

Gleichfalls der Buffo-Welt, nämlich Piccini, entstammt das zweite, für Susannens Charakteristik verwendete Thema, mit dem sie vor dem Spiegel sitzend, eingeführt wird:

Beispiel 9

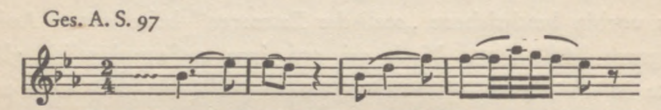


Sein rhythmisches Profil, das Ausschwingen in eine Achtelwelle aus der Stauung des Themenkopfes heraus, ist allen Varianten eigen, als welche z. B. das schwärmerische Motiv des Accompagnatos vor Susannens letzter Arie anzusprechen wäre (Ges. A. S. 343). Ganz köstlich aber wird Cherubino im Schlußfinale mit diesem Symbol eingeführt und bildhaft sein Scharmuzieren mit der vermeintlichen Susanne musikalisch unterbaut (erste Violine vor „or la burlo"; Ges. A. S. 350).

Sind den erwähnten Varianten Züge schmeichelnder Liebenswürdigkeit und versteckter Koketterie eigen, so kennzeichnen das Themensymbol der Gräfin Innigkeit und erhabene Größe. Auch diese Prägung ist bekanntlich Spielform eines von Christian Bach überkommenen Lieblingsgedankens:

Beispiel 10

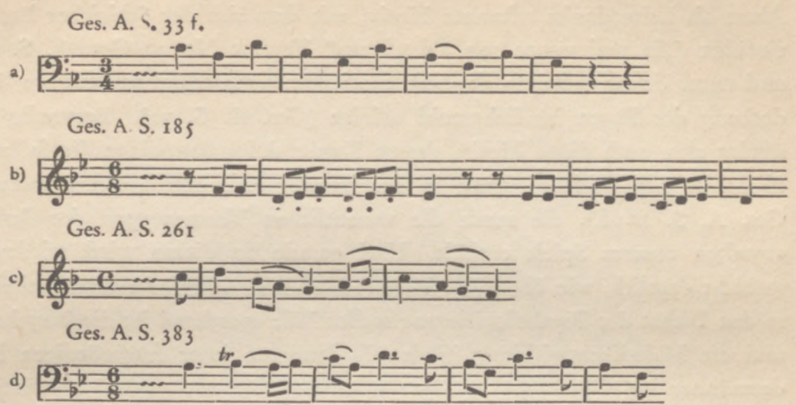
Ges. A. S. 97



Die ekstatische Schlußwendung der Gräfinnen-Cavatine „o mi rendi il mio tesoro" (Ges. A. S. 100) legt Mozart im 1. Finale Susannen in den Mund („son confusa, son stordita"; Ges. A. S. 211), Susannen, die auch jene Schlußwendung der Gräfinnen-Cavatine dem Grafen entgegenhält, da er sie bestürmt, in den Garten zu kommen (Duett Nr. 16, bei „Signor, la donna ognora"; Ges. A. S. 227).

Und Figaro? Figaros listige Zuversicht und Überlegenheit gegenüber dem gräflichen Gegenspieler wird offenbar durch jenen Kehrreim symbolisiert, den er zu den Worten „il chitarrino le suonerò" singt (Ges. A. S. 33 f.) und der auch bekanntlich ins Rezitativ eingebaut ist (Ges. A. S. 103), dessen Variante als ostinates Orchestermotiv den Andante ma non troppo-Abschnitt des 1. Finales beherrscht (Ges. A. S. 185 ff.) und sehr deutlich bei der Aufklärung der Familienverhältnisse im Sextett Nr. 18 (Ges. A. S. 261), vor allem aber bei der mutwillig gespielten Liebeserklärung an die Pseudo-Gräfin im letzten Finale (Ges. A. S. 383) aufklingt:

Beispiel 11



In der letzterwähnten Situation von Figaros reinster Schalkhaftigkeit ist auch die Übereinstimmung der Typenvariante mit ihrer ersten Erscheinungsform am deutlichsten zu erkennen (vgl. Notenbeispiel 11a und d).

Wie Graf und Gräfin, wie Figaro und Susanne, werden auch Marcelline, Bartolo und Basilio in ihren charakteristischen Zügen durch Variation eines Themensymbols gekennzeichnet. Marcellinens Thema findet sich erstmalig bezeichnenderweise in der Bartolo-Arie Nr. 4. Zarte Bande, denen Figaro entsprang, verbanden ja die beiden vordem. An die vorerwähnte All-armi-Fassung des Kopfthemas schließt eine leiernde Wendung mit stetigem Zurückkommen auf den Quintton, die wohl zunächst das „piacer", Bartolos Genugtuung an der süßen Rache wiedergibt (Ges. A. S. 39). Diese Wendung erhebt nun Mozart zum feststehenden Symbol der buffonesken Gegenspieler Marcelline-Bartolo und ihrer kriecherischen Haltung. Unmißverständlich zitiert Almaviva sie beim Herannahen des famosen Paares, seiner willkommenen Bundesgenossen im 2. Finale; der Text „Son venuti a vendicarmi" erübrigt jede weitere Erklärung (Ges. A. S. 197). Selbstverständlich beherrscht der Typus das Sextett Nr. 18. Marcelline singt seine Varianten, als sie sowohl Figaro wie Susanne umarmt (Ges. A. S. 246, bzw. 259), und Bartolo reflektiert mit Figaro über Susannens handgreiflichen Temperamentsausbruch zu ihren Tönen (Ges. A. S. 254 f.).

Auf gleicher geistiger Ebene wie dieses Thema liegt das schon von Abert als Leitgedanke erkannte Motiv, mit dem sich der Schleicher Basilio einführt („In mal punto son qui giunto" Terzett Nr. 7; Ges. A. S. 65) und unter dessen Klängen die immer wieder bewundernd gewürdigte Entdeckung des Pagen im Lehnstuhl erfolgt (Ges. A. S. 72). Erstmalig erscheint aber auch dieses Motiv, dessen Konstruktionsgrundlage die fallende Skala ist, als Variante schon in der Bartolo-Arie Nr. 4 („è bassezza"; Ges. A. S. 40 f.), die somit die wesentlichen Thementypen der Buffogestalten unseres Spiels enthält. Und gerade an diesen wird wiederum so recht deutlich, wie überlegen Mozart einfachste technische Gegebenheiten in den Dienst der Psychologisierung stellt. Wie sprechend ist die Rhythmik und die Melodieentwicklung in den Äußerungen jener fragwürdigen Biedermänner im Gegensatz zu Susannens und Figaros geschliffen-witziger Ausdrucksweise. Wie breitmäulig, unpointiert, rhythmisch-einförmig ihre Rede. Und ebenso sprechend wie der Rhythmus sind Bewegungsrichtung und Tonräumlichkeit dieser Varianten. Billiger Gefühlsüberschwang kennzeichnet den musikalischen Gemeinplatz des Marcellinen-Bartolo-Symbols und Basilios Thema offenbart mit seiner beharrlichen Abwärtswendung die Katzbuckelei des schleichenden Denunzianten schonungslos.

Die Verarbeitung dieses Basilio-Themas verrät noch einen besonderen Zug Mozartscher Tonsymbolik: die Großräumigkeit des melodischen Wurfs bzw. des modulatorischen Ablaufs als Ausdruck ganz bestimmter psychischer wie physischer Zustände. Allgemein läßt sich sagen: das Absinken einer Melodie in konsequenter Terzenfolge wie die Modulation in terzverwandten Tonarten ist sprechender Ausdruck einer bodenlosen, abgrundtiefen Situation, Symbol des Abgleitens ins Unsichere.

Einige Beispiele zum Beweis.

Figaros dreist erlogener Fenstersprung im 1. Finale wird durch die Modulationsfolge F—d—B veranschaulicht (Ges. A. S. 185), wobei das kurz vorher bei Antonios Behauptung, der Page sei nicht zu Pferd gekommen, vielmehr aus dem Fenster gesprungen, gebrachte Motiv in rhythmischer Schärfung aufklingt (Ges. A. S. 182 f.). Welch feine Ironie, wenn Mozart nun des Grafen Kehrreim „Olà! silenzio!" ebenfalls über die terzverwandte Modulationsfolge B—g—Es entwickelt (Ges. A. S. 200). Die

in Terzfolgen absinkenden Wendungen sind bewußt gehandhabtes Symbol für des Grafen unbeherrschte Haßausbrüche. Man denke nur an sein sechsfaches, jede Gnade verweigerndes „No“ im Schlußfinale (Ges. A. S. 389) oder den Unisono-Wutausbruch in seiner großen Arie Nr. 17 (Ges. A. S. 239 f.): sieben Terzschritte hintereinander innerhalb eines Klangraumes von drei Oktaven (fis—g—h(a)—gis(a)—g—e—cis—a(g)—fis) — abgrundtiefer kann leidenschaftlicher Haß nicht sein! Und wie überlegen handhabt Mozart dieses Kunstmittel im vorausgehenden Nr. 16, da Susanne des drängenden Almaviva Frage „Dunque verrai?“ plötzlich mit „No!“ beantwortet: da gleitet über die terzverwandten Tonarten D—a eine punktierte Skala im Orchester nieder, vier mit Durchgangstönen verbundene Terzschritte fis—d—h—gis — dem Grafen scheint im vollsten Sinne des Wortes der Boden unter den Füßen wegzugleiten —, bis sich die Harmonie auf dem unvollständigen Nonenakkord der Dominante von A-dur festigt, entsprechend dem verführerischen „Si“ Susannens (Ges. A. S. 230). Dies ist wieder eine vielbewunderte Situation von echt Mozartscher Schlagkraft des Ausdrucks, erzielt durch ein Minimum von äußerlichen Mitteln. Nach solcher Erkenntnis des Symbolgehaltes des fallenden Terzschrittes wird man den gewundenen Abstieg von Almavivas frivoler Antwort an die Pseudo-Susanne, die ihm nicht ins Dunkle folgen will, „Tu sai, che là per leggere, io non desio d’entrar!“ richtig zu deuten wissen (Ges. A. S. 366). Und man wird Basilios tiefe Verworfenheit schon in seinem Themensymbol erkennen, das über vier terzverwandte Tonarten (B—g—Es—c) entwickelt ist (Terzett Nr. 7; Ges. A. S. 65).

So haben wir also den ganzen Kreis tonsymbolischer Möglichkeiten betrachtet: die realistische Malerei, die traditionsgebundene Affektensymbolik bis zur zukunftweisenden Personencharakteristik durch die Themenvariation, die bereits in den Vorhof romantischer Leitmotivtechnik führt. Diese Personensymbolik bei Mozart war bislang umstrittenes Problem und zwar aus zwei Gründen: einmal wegen des vorerwähnten, nahezu völligen Fehlens wörtlicher Entsprechungen und zweitens wegen jener scheinbar unausrottbaren Vorstellung vom naiven, kindlichen, völlig unreflektierenden Künstler Mozart. Zudem wurde und wird vielfach immer noch in spezifisch romantischer Einstellung die rationale Komponente des Kunst-

werkes in Gegensatz zum Begriff des Schöpferischen überhaupt gebracht, das Musikerlebnis laienhaft ausschließlich auf triebhafte Gefühlsbezirke begründet. Solches freilich trifft bei Mozart wie bei keinem Komponisten zu.

Mozart war nun ein Mensch des 18. Jahrhunderts, wenn er auch Werke von zeitlosem Ewigkeitswert schuf, und jene rationale Komponente, die das 19. Jahrhundert nicht anerkennen wollte, ist wesentlicher Bestandteil seiner Kunst, das Walten tonsymbolischer Vorstellungen aber sprechender Beweis hiefür. Bestandteil einer Kunst freilich, die in ihrer meisterlichen Ausformung alles so harmonisch verschmilzt und verschweißt, daß die Nietstellen der konstruktiven Ansätze verschwinden und es scharf zugreifender Analyse bedarf, um die rationale Wurzel seiner Tonsprache freizulegen. Ihre Existenz leugnen hieße freilich jene Gesetzmäßigkeit aller menschlichen Verständigungsart negieren, die Herder („Über den Ursprung der Sprache", 1770) mit den Worten umriß:

„Der Mensch in den Zustand der Besonnenheit gesetzt, der ihm eigen ist, und diese Besonnenheit (Reflexion) zum ersten Mal frei wirkend, hat Sprache erfunden . . .

„Der Mensch beweist Reflexion, wenn die Kraft seiner Seele so frei wirkt, daß sie in dem ganzen Ocean von Empfindungen, der sie durch alle Sinne durchrauscht, eine Welle . . . anhalten, die Aufmerksamkeit auf sie richten . . . kann . . . Er beweist Reflexion, wenn er aus dem ganzen schwebenden Traum der Bilder, die seiner Sinne vorbeistreichen . . . auf einem Bilde freiwillig verweilen, es in helle, ruhigere Obacht nehmen, und sich Merkmale absondern kann . . . Er beweist also Reflexion, wenn er nicht bloß alle Eigenschaften lebhaft oder klar erkennen, sondern eine oder mehrere als unterscheidende Eigenschaften bei sich anerkennen kann; der erste Actus dieser Anerkenntniß gibt deutlichen Begriff; es ist das erste Urtheil der Seele, und —

„Wodurch geschah diese Anerkennung? Durch ein Merkmal, das er absondern mußte, und das, als Merkmal der Besinnung, deutlich in ihm blieb. Wohlan, so laßt uns ihm das heureka zurufen! Dies erste Merkmal der Besinnung war Wort der Seele.

„Mit ihm ist die menschliche Sprache erfunden."

Zwei neue Szenen im „Don Giovanni"

Von Georg Schünemann

Für die Wiener Aufführung des „Don Giovanni" hatte Mozart, dem Drängen der Sänger folgend, drei Einlagen geschrieben, die sich nur schwer dem dramatischen Gesamtplan einfügen wollten: Ottavios G-dur Arie „Dalla sua pace" (24. April 1788), das Duett Leporellos und Zerlines „Per queste tue manine" (28. April) und Elviras große Szene und Arie „In quali eccessi — Mi tradi quell' alma ingrata" (30. April). Ottavios Arie, für Francesco Morella geschrieben, läßt sich — im ersten Akt eingelegt — noch dramatisch rechtfertigen, denn Ottavio bekennt seine Liebe und Treue zu Donna Anna, er motiviert sein Eingreifen und Mitstreiten für die Sache der Verfolgten. Mit den anderen Einlagen hat Mozart der Handlung nicht aufgeholfen, im Gegenteil: der dramatische Gang wird gestört, verschoben und auf Nebenhandlungen abgelenkt. Nach dem Wiener Textbuch — Il dissoluto punito ossia il D. Giovanni — Vienna — ist der Gang der Handlung von der 10. Szene an dieser:

X. Leporello ist seinen Verfolgern entflohen. Zerline und Masetto gehen fort — („Masetto vien meco"[1]) — Ottavio gelobt Donna Elvira, den Mord an dem Komtur bitter zu rächen. Unmittelbar danach kommt

XI. Zerline mit einem Messer in der Hand herein. Sie zerrt Leporello an den Haaren mit sich. Alles Schreien und Sichwehren hilft nichts: Leporello wird mit Hilfe eines Bauern gefesselt. Seine Hände werden mit einem Schnupftuch zusammengebunden. „Hör endlich auf, mich wie ein Pferd zu schinden", stöhnt Leporello, doch Zerline ist unerbittlich; sie bindet den Flehenden, Wimmernden fest an den

[1] Textbuch: „Masetto vieni meco". Ott.: „Donna Elvira" (nicht: „Amici miei").

Stuhl. Das freie Ende des Stricks schlägt sie um den Fensterrahmen, damit der Feigling nicht etwa noch mit dem Stuhl durchbrennen kann. Es folgt das Duett „Per queste tue manine". Leporello bettelt und barmt und glaubt sein Ende nah: „Himmel, welche Plage, ist's Nacht um mich, ist es am Tage? Welch Stoßen, bebt die Erde? Die Welt versinkt in Nacht." Zerline ist froh, sich einmal an dem Bösewicht rächen zu können, und überläßt den Gefesselten seinem Schicksal.

XII. Ein Bauer kommt des Weges. Leporello fleht ihn um Hilfe an, doch der Bauer geht seines Weges. Leporello versucht sich zu befreien: „Könnt ich mich befreien mit den Zähnen — käm nur der Teufel, diese Fesseln zu lösen . . . !" In Todesangst beschwört er den „großen Mercurio", den Schutzgott aller Diebe — und wirklich hat er Glück. Der Fensterrahmen, an dem sein Strick befestigt ist, reißt aus und Leporello macht, daß er hinweg kommt; Stuhl und Fensterrahmen zieht er hinter sich her: „Rasch will ich verschwinden mit dem Gewürge, und muß es sein, ich trüg auch ein Gebirge."[2]

XIII. Zerline will Elvira zeigen, wie sie den Schurken Leporello gefesselt hat, doch der Schlingel ist — fort! Masetto kommt mit zwei Bauern. Auf Zerlines Frage nach seinem langen Fortbleiben erzählt er von einer neuen Untat Don Giovannis, die nur im letzten Augenblick vereitelt werden konnte: wieder stellte Don Giovanni einem Mädchen nach! Masetto und seine Leute kamen hinzu, doch der Bösewicht entkam! Zerline eilt, von diesem neuen Verbrechen Ottavio Kunde zu geben. Beide gehen ab.

XIV. Elvira erscheint: „In welchem Abgrund . . . versank der Unglückselige" (In quali eccessi, o Numi).

Mit dieser Einlage, die mit der Szene Leporello-Zerline ein komisches Intermezzo vor die Kirchhofszene einschiebt, hat die Nachwelt wenig anfangen können. In Mozarts Eigenschrift, die im Conservatoire de

[2] Die deutschen Übertragungen nach meiner bei Peters (Leipzig) erschienenen Neuausgabe.

m u s i q u e in Paris als kostbarer Besitz aufbewahrt wird[3], fehlen diese Einschübe. Nach der Ottavio-Arie „Il mio tesore" folgt unmittelbar Elviras Szene „In quali eccessi", diese mit der bekannten Transposition nach D.

Nach drei leeren Seiten beginnt Mozart gleich mit der Kirchhofszene. Die Wiener Szenen erschienen im Druck zum ersten Male in der Partitur-Ausgabe bei Breitkopf & Härtel (1801). Im Anhang werden die vier „später eingelegten Stücke" gegeben, darunter fälschlicherweise das in der Eigenschrift stehende „H o c a p i t o" Masettos. Als Vorlage diente eine alte fehlerhafte Kopie, die es mit dem Text nicht so genau nahm. Der Vermittler war Franz Xaver Niemetschek, der für die Breitkopf-Ausgabe die fehlenden Rezitative mit einem Begleitbrief (vom 20. Februar 1801) einsandte. Niemetschek schreibt:

An Herrn Breitkopf und
Härtel in Leipzig

P r a g d e n 2 0 F e b r u.

Hier folgt noch ein Nachtrag an Rezitativen zu den 2 neu eingelegten Stücken im 2ten Akt von Don Juan. Mein Copist hat mich täuschen wollen, indem er versicherte, daß nun alles vollständig sey. Da aber zum Glück diese Oper die vorige Woche gegeben wurde, so gieng ich hinein um mich zu überzeugen, und fand, daß noch Rezitative fehlen, die nun da folgen. Ich habe sie durch einen guten Freund vom Guardasoni[4] erhalten. Sie kosten aber 1 Thaler. So theuer ist Guardasoni. Das 1te d. h. die 8te Scena folgt unmittelbar nach dem großen Sestetto. Dann folgt gleich die Scena 9. Darauf die Arie des Ottavio in C. Hierauf geht die 10 Scene, die Sie schon im vorigen Nachtrag erhalten haben, wo nemlich Zerlina den Leporello zurückbringt, und dann während des Duetto in C anbindet. Nach dem Duetto geht die Zerlina die anderen Beteiligten, als Elvira etc. zu holen und ihnen den angebundenen Schelm zu zeigen. Und nun folgt die

[3] Die Partitur habe ich in Paris eingehend studieren können. Außerdem besitzt die Preußische Staatsbibliothek in Berlin eine im vorigen Jahr in Paris angefertigte Photokopie.

[4] Guardasoni war Theaterdirektor in Prag.

11 Scene, wo Leporello sich abreißt; und als die Zerlina mit der Elvira zurückkommt, sie alles leer finden. Wo dann Zerlina weggeht, und Elvira die 12 Scene, d. h. das instrumentirte Recitat samt dem Rondo in E♭, das ich Ihnen jüngsthin sendete, singt. Sodann folgt die Scene bey der Statue. Und nun haben Sie *gewiß* alles so vollständig ,wie es hier produzirt wird. Der Andre hat sie wahrscheinlich nach dem alten Original, und also nicht mit dieser Scenen Veränderung. Die Arie des Leporello in G läßt man hier aus; es wäre aber Schade darum sie in der Partitur wegzulassen. Da ich heute zu sehr eilen muß, so schließe ich den Brief; die Berechnung wird nächstens folgen, wo ich Ihnen zugleich mehrere Nachrichten von Prag übersenden will.

Ich verharre mit Achtung

Ihr Freund

Niemetschek
Profess.[5]

Seit dem Erstdruck haben *alle folgenden Herausgeber* die gekürzten, mit dem Wiener Libretto *nicht übereinstimmenden Szenen* nachgedruckt.

Als erster stieß Bernhard *Gugler*, dieser hervorragende, leider heute oft verkannte und übersehene Mozartkenner, auf die Unstimmigkeiten der überlieferten Szenen. In seiner Partiturausgabe des „Don Giovanni“, der ersten nach dem damals noch im Besitz von Frau Pauline *Viardot Garcia* befindlichen Autograph (1868), bemerkte er, daß er weder das erste Rezitativ (*Restati quà*) noch die beiden auf das Duett folgenden Rezitative (*Amico per pietà* und *Andiam, andiam, Signora*) für echt halten könne. „Abgesehen von musikalischen Gründen“, schreibt er, „ist an verschiedenen Stellen die Deklamation so wenig natürlich, daß sie von den durchaus ungezwungenen und sprachgemäß fließenden Rezitativen Mozarts auffallend abweicht“. Außerdem bringen die Rezitative falsche Betonungen, die Mozart unmöglich geschrieben haben

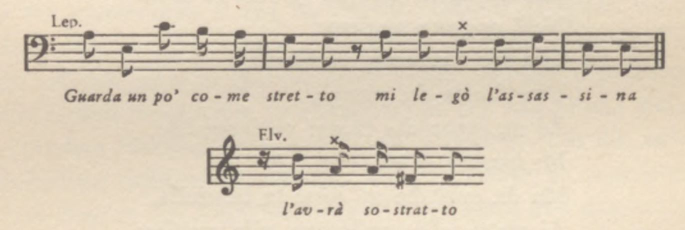
---

[5] Der Brief wird mit freundlicher Genehmigung des Besitzers, des Verlages Breitkopf & Härtel veröffentlicht.

kann[6]. Seit Gugler das Problem aufgestellt hat, bemühten sich viele um eine Lösung. Gugler selbst beseitigt des Kopisten „Verstöße" durch „leichte Modificationen" und rechtfertigte sein Vorgehen in einem Aufsatz: „Die nachkomponierten Scenen des Don Juan" (Allgem. mus. Ztg. 1869 Nr. 4). Alfred von Wolzogen, der im Jahre 1869 nach Guglers Übersetzung eine Neuinszenierung veröffentlichte, setzt sich für Beibehaltung der Rezitative ein, um das dramatisch wirksame Duett Leporello-Zerline zu retten[7]. Otto Jahn lehnt die Einschiebsel aus dramatischen Gründen ab und Hermann Abert hält das „rein musikalisch höchst unbedeutende" Duett für einen „nicht minder argen Schädling" als Ottavios Arie „Dalla sua pace"[8]. Andere hingegen, wie C. H. Bitter übertragen da Pontes Text genau und bringen im Anhang die nachkomponierten Szenen, ohne für die Erzählung Masettos auf eine Musik Mozarts hinweisen zu können[9].

Daß Mozart den bisher gedruckten Fassungen der Rezitative völlig fern steht, geht aus zwei untrüglichen Argumenten hervor:

1. Mozart hätte nie eine Deklamation gebracht wie sie in dem gekürzten Rezitativ (Sc. XII, XIII Wien s. o.) steht:



2. Die in der Wiener Fassung (1788) gegebene Erzählung Masettos fehlt in der Musik vollständig. Im Textbuch heißt es:

---

[6] Er weist auf die falschen Betonungen von legò, avra, salvò, disfar hin.

[7] Alfr. Freiherr von Wolzogen, Don Juan . . . neu scenirt und mit Erläuterungen versehen. Breslau 1869. S. 107.

[8] Abert, Mozart, Lpzg. 1921 II S. 556 ff.

[9] C. H. Bitter, Mozarts Don Juan, Übersetzung nach dem Original-Text des Abbate da Ponte. Berlin 1871. S. 57 ff.

Szene XIII

Zerlina, D. Elvira poi Masetto con due Condatini

Zerl. Andiam, andiam, Signora,
Vedrete in quel maniera
No concio il scellerato.

D. Elv. Ah sopra lui
Si sfoghi il mio furor.

Zerl. Stelle! in qual modo
Si salvò quel briccon?

Mas. No, non si trova
Un' anima più nera.

Zerl. Ah Masetto, Masetto,
Dove fosti finor?

Mas. Un' infelice
Volte il ciel ch'io salvassi,
Era io sol pochi passi
Lontan da te, quando gridare io sento
Nell' opposto sentiero:
Con lor v'accorro, veggio
Una donna che piange,
Ed un uomo che fûgge: vo inseguirlo,
Mi sparisce dagli occhi,
Ma da quel che mi disse la fanciulla,
Ai tratti, alle sembianze, alle maniere,
Lo credo quel briccon del Cavaliere[10].

Zerl. E' desso senza fallo: anche die questo
Informiam Don Ottavio: a lui si aspetta
Far per noi tutti o domandar vendetta.

(Partono.)

---

[10] In den bisherigen Partituren und Klavierauszügen singt Elvira nach Zerlines: „Stelle! in qual modo si salvò qual briccon": Elv.: L'avrà sostratto l'empio suo Padrone." Zerline fährt fort: „Fu desso senza fallo."

Szene XIV

D. Elvira sola.

In quali eccessi, o Numi . . .

Es unterliegt keiner Frage, daß die Erzählung Masettos dramatisch sehr fein motiviert ist. War er bisher als Bräutigam, der seine gehörige Tracht Prügel bekommt, nicht gut weggekommen, und hat sein Bräutchen ihn ohne Mühe beschwichtigen und besänftigen können, so wird er jetzt aktiv-männlich. Er eilt einer verfolgten Frau zu Hilfe und verhindert eine neue Schandtat Don Giovannis. Zerline erkennt nach der Erzählung in dem Bösewicht sofort den „saubern Kavalier". Beide machen sich auf, Don Ottavio von diesem neuesten Stück Don Giovannis zu berichten. Nun ist Elviras große Szene vorbereitet. Sie singt „In welchem Abgrund, in welchem Höllenpfuhl gräßlicher Verbrechen versank der Unglücksel'ge!"

Die Musik zu diesen Wiener Szenen ist in Italien wieder zum Vorschein gekommen. Auf meine Anfrage erhielt ich durch Vermittlung von Bernhard Paumgartner eine Reihe von Photokopien Mozartischer Handschriften, die die fehlenden Rezitative Note für Note enthalten[11].
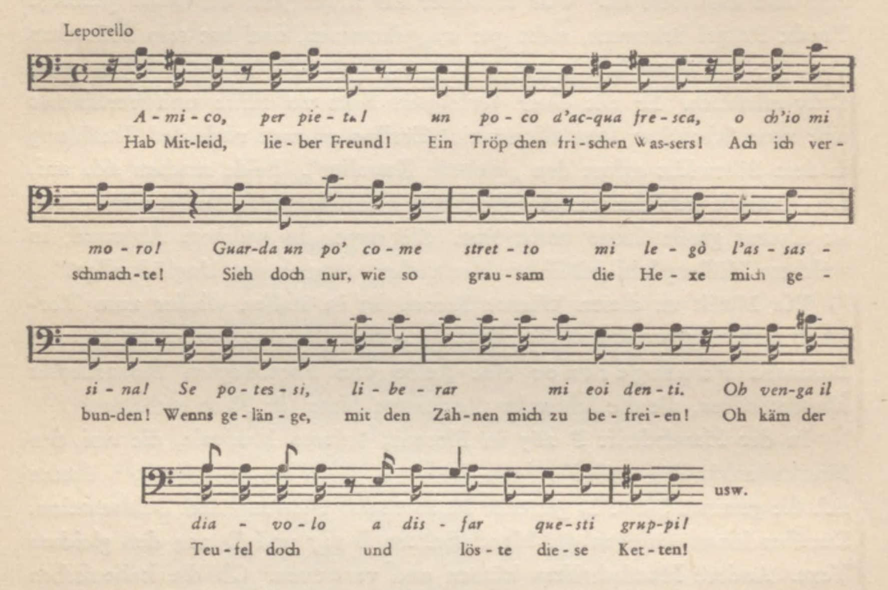
In der Handschrift P 265 in Florenz, Istituto Musicale, die auf den Musikalienhändler und Kopisten Lausch in Wien zurückgeht[12], findet sich die gesamte Szene in getreuer Mozartischer Führung und Deklamation. Darüber hinaus bringen die Handschriften B 117 und D 224 den gleichen Text. Andere Handschriften kürzen und verweisen. Ob die italienischen Handschriften voneinander abhängig sind, ist schwer zu entscheiden. Auf alle Fälle liegt in der Kopie aus dem Hause Lausch und den beiden anderen italienischen Handschriften die Mozartische Fassung der Wiener Einlagen Note für Note vor. Die Szenen sind in dem von mir herausgegebenen Klavierauszug (1940) und in der neuen Partitur (1941, beide bei Peters, Leipzig) zum ersten Male an ihrem rechten Ort gedruckt worden[13].

[11] Herrn Prof. Paumgartner und dem Direktor des Istituto musicale in Florenz, Herrn Dr. Adelmo Damerini bin ich für ihre freundliche und bereitwillige Unterstützung meiner Arbeiten zu großem Dank verpflichtet.

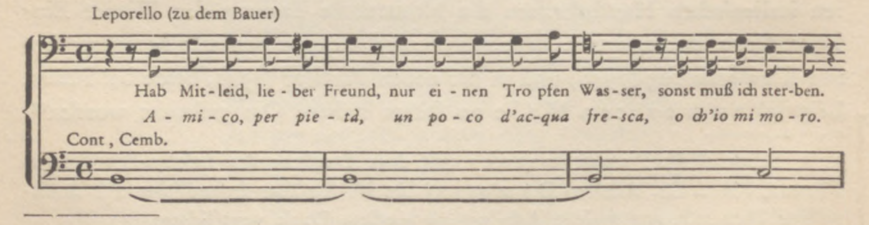
[12] Vgl. Abert, Mozart a. a. O. I. S. 1020.

[13] Alfred Einstein (J) berichtete in einem Aufsatz „Concerning some Reci-

Wenn man die alte Fassung der neuen gegenüberstellt, so kann es über Mozarts Willen und seine Niederschrift keinen Zweifel mehr geben. Die bisherige Form möge noch einmal in die Erinnerung zurückgerufen werden. Der Anfang wird genügen, da das Rezitativ überall nachzulesen ist. Den deutschen Text von Franz G r a n d a u r gebe ich nach der Eulenburg-Partitur:
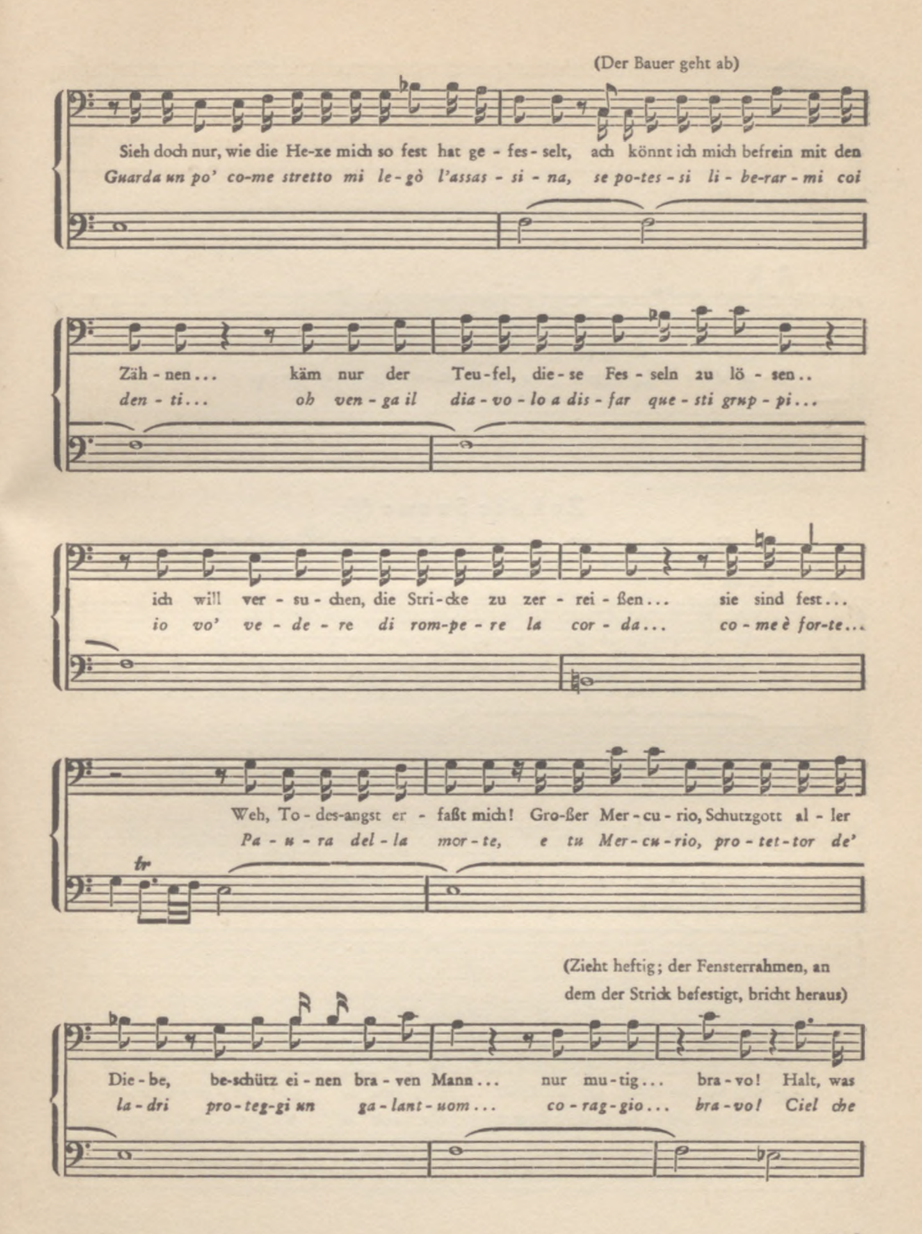


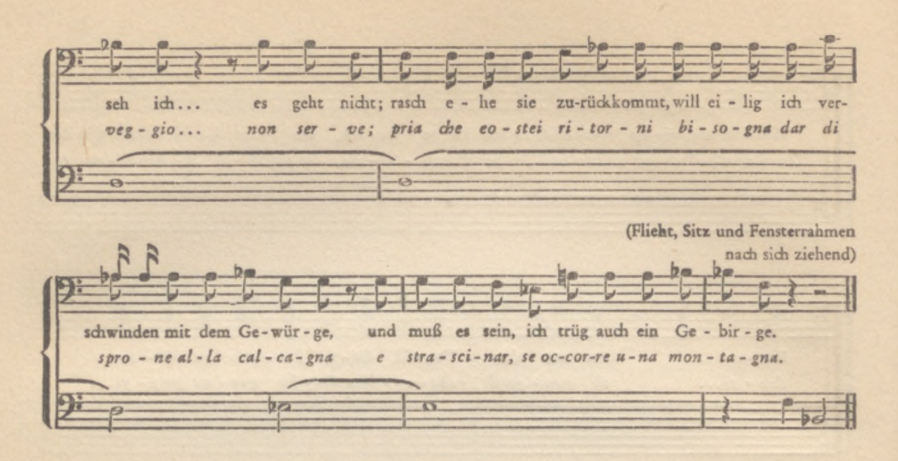
Die Mozartsche Fassung, der ich meine neue deutsche Übertragung beigefügt habe, klingt so:
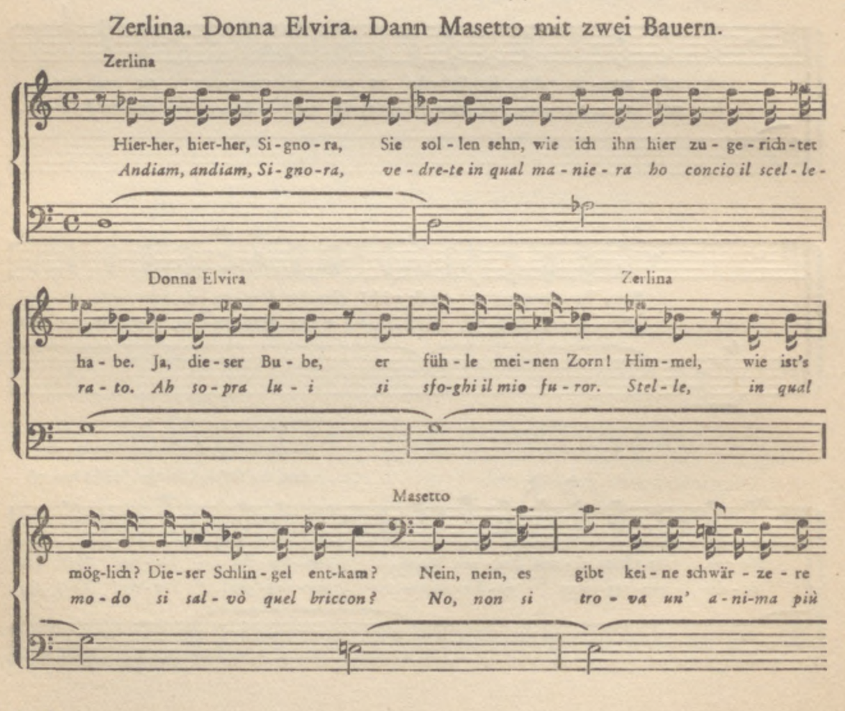


---

tatives in Don Giovanni" über eine dieser italienischen Handschriften. Music and Letters XIX S. 417 ff.
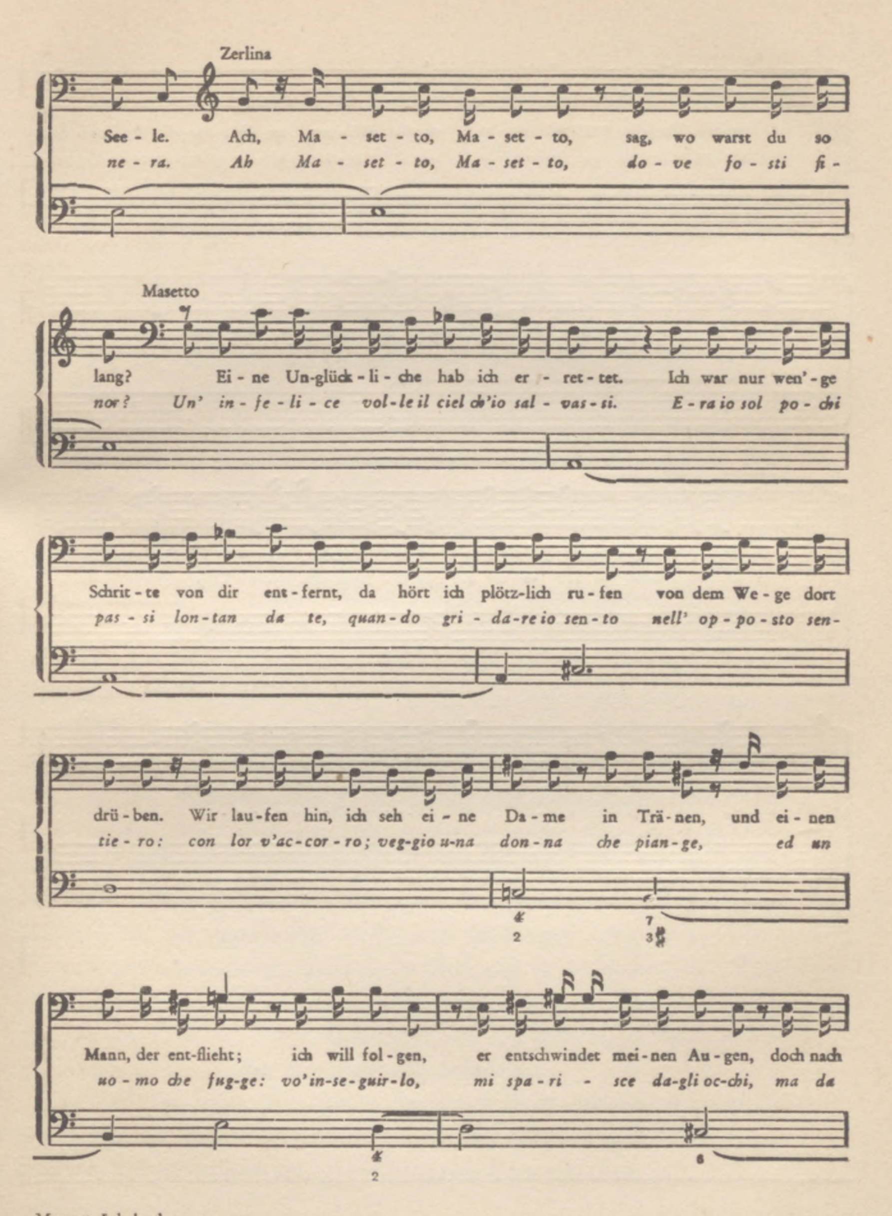

(Der Bauer geht ab)
Sieh doch nur, wie die He-xe mich so fest hat ge - fes - selt, ach könnt ich mich befrein mit den
Guarda un po' co-me stretto mi le - gò l'assas - si - na, se po-tes - si li - be-rar - mi coi
Zäh - nen... käm nur der Teu - fel, die - se Fes - seln zu lö - sen..
den - ti... oh ven - ga il dia - vo - lo a dis - far que - sti grup - pi...
ich will ver - su - chen, die Stri - cke zu zer - rei - ßen... sie sind fest...
io vo' ve - de - re di rom - pe - re la cor - da... co - me è for - te...
Weh, To - des-angst er - faßt mich! Gro - ßer Mer - cu - rio, Schutzgott al - ler
Pa - u - ra del - la mor - te, e tu Mer - cu - rio, pro - tet - tor de'
tr
(Zieht heftig; der Fensterrahmen, an dem der Strick befestigt, bricht heraus)
Die - be, be-schütz ei - nen bra - ven Mann... nur mu - tig... bra - vo! Halt, was
la - dri pro - teg - gi un ga - lant - uom... co - rag - gio... bra - vo! Ciel che
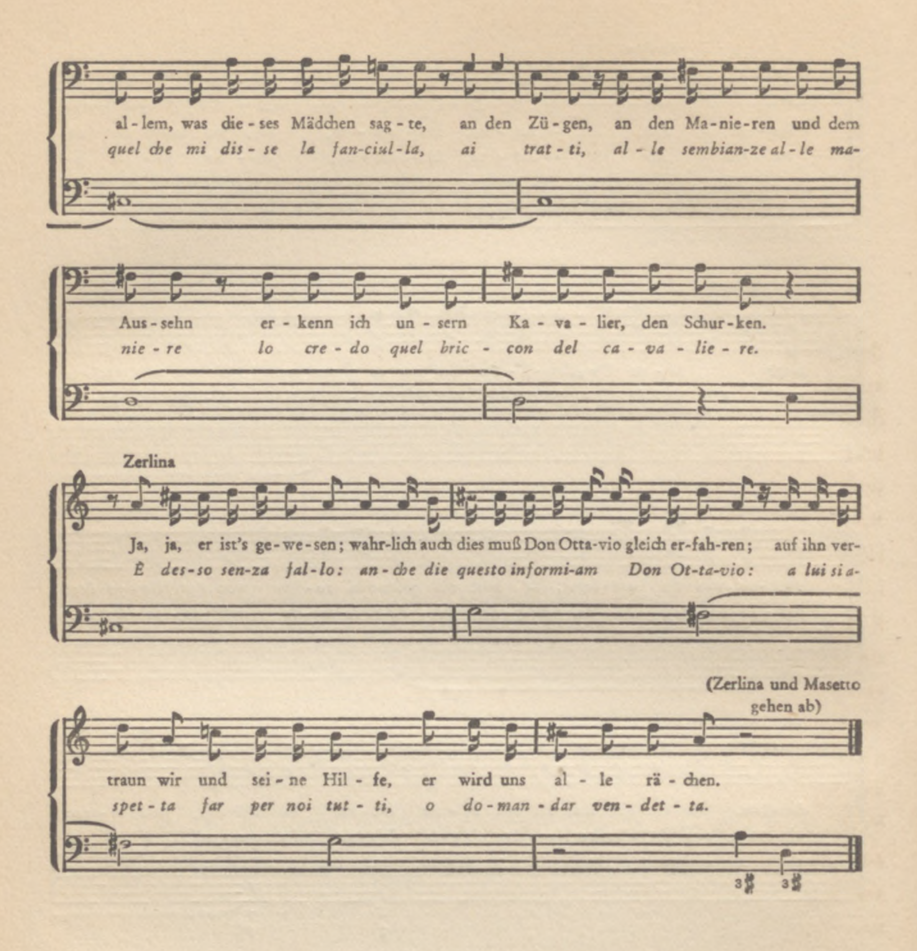


Zehnte Szene (c).

Zerlina. Donna Elvira. Dann Masetto mit zwei Bauern.




Zerlina
See - le. Ach, Ma - set - to, Ma - set - to, sag, wo warst du so
ne - ra. Ah Ma - set - to, Ma - set - to, do - ve fo - sti fi -
Masetto
lang? Ei - ne Un-glück - li - che hab ich er - ret - tet. Ich war nur wen' - ge
nor? Un' in - fe - li - ce vol - le il ciel ch'io sal - vas - si. E - ra io sol po - chi
Schrit - te von dir ent - fernt, da hört ich plötz-lich ru - fen von dem We - ge dort
pas - si lon - tan da te, quan - do gri - da - re io sen - to nell' op - po - sto sen -
drü - ben. Wir lau - fen hin, ich seh ei - ne Da - me in Trä - nen, und ei - nen
tie - ro: con lor v'ac - cor - ro; veg-gio u-na don - na che pian - ge, ed un
Mann, der ent-flieht; ich will fol - gen, er entschwindet mei - nen Au - gen, doch nach
uo - mo che fug-ge: vo'in-se-guir-lo, mi spa - ri - sce da-gli oc-chi, ma da


al - lem, was die - ses Mädchen sag - te, an den Zü - gen, an den Ma - nie - ren und dem
quel che mi dis - se la fan-ciul - la, ai trat - ti, al - le sembian-ze al - le ma-
Aus - sehn er - kenn ich un - sern Ka - va - lier, den Schur - ken.
nie - re lo cre - do quel bric - con del ca - va - lie - re.
Zerlina
Ja, ja, er ist's ge - we - sen; wahr-lich auch dies muß Don Otta-vio gleich er-fah-ren; auf ihn ver-
È des - so sen-za fal - lo: an - che die questo informi-am Don Ot-ta-vio: a lui si a-
(Zerlina und Masetto gehen ab)
traun wir und sei - ne Hil - fe, er wird uns al - le rä - chen.
spet - ta far per noi tut - ti, o do - man - dar ven - det - ta.

„Die Zauberflöte"

Entstehung und Bedeutung des Kunstwerks

Von Egon v. Komorzynski

Jegliche Forschung dient der Wahrheit. Umso mehr ist es zu verwundern und zu bedauern, daß gerade erst die wissenschaftliche Behandlung aus der „Zauberflöte" und deren Entstehung eine „Frage" gemacht hat und diese „Frage" mit einem undurchdringlichen Schleier umgeben konnte. So leicht Entstehung und Bedeutung der andern Werke Mozarts zu erkennen und zu erklären waren, so leicht sogar das scheinbare Geheimnis, das das Requiem umgab, zu lösen war, — die Frage der Bedeutung der „Zauberflöte" für Mozart selbst und die „Frage" ihrer Entstehung blieben auffällig lang ungelöst und sind leider noch heute für viele ein ungelöstes Rätsel oder ein solches, aus dessen oberflächlicher oder unrichtiger Lösung sie sich kein Gewissen machen. Die Mitwelt hat an Wolfgang Amadé arg gesündigt — sie wußte nicht, was sie tat —; aber wenn heutzutage Opern wie „Così fan tutte" und „La clemenza di Tito", die Mozart erwiesenermaßen widerwillig und ohne jede innere Anteilnahme „schrieb", gepriesen werden, dann sollte man doch dem armen deutschen Märchenkind auch sein Recht lassen. Der unbefangene Beurteiler wird den Wert der „Zauberflöte" aus dem unmittelbaren Eindruck besser erkennen als aus den Zeitungsaufsätzen und Rundfunkeinführungen, in denen unbegreiflicherweise die ursprünglich auf dem boshaften Klatsch gehässiger Zeitgenossen beruhende Unwahrheit unermüdlich wiederholt wird, und er wird die ihm aufgetischte „Entstehungsgeschichte" und die Behauptung, Mozart habe sich dadurch, daß er „Die Zauberflöte" schuf, erniedrigt, als das empfinden, was sie ist: eine häßliche und lächerliche Herabsetzung Mozarts.

Es läßt sich aber auf Grund der Ergebnisse neuerer wissenschaftlicher Forschung und vor allem mit gutem Willen und mit der Achtung, die wir Mozarts künstlerischem und menschlichem Wert schuldig sind, in die Wirr-

nis der angeblichen „Zauberflötenfrage" Licht bringen. Wenn alles Verhüllende entfernt, alles Verwirrende berichtigt wird, ist die Wahrheit klar erkennbar. Wir müssen nur die Dinge so sehen, wie sie wirklich sind, nicht, wie sie zuerst dem Neid, dann der Unkenntnis und zuletzt dem hartnäckigen Irrtum zu sein schienen.

Den ersten Versuch, die Entstehung der „Zauberflöte" zu erklären, machte Otto Jahn in seiner mit Recht berühmten Mozartbiographie. Er erzählt (1859):

> Der Direktor Emanuel Schikaneder habe in seinem in der Vorstadt „Wieden" stehenden Theater, das „nicht viel besser als eine Holzbude" war, das Publikum durch „drastische Zugmittel aller Art" vergnügt. Als zügelloser Verschwender dem Bankerott nahe, sei er am 7. März 1791 zu Mozart gekommen und habe diesen angefleht, ihm „durch Komposition einer Oper von großer Anziehungskraft geschäftlich aufzuhelfen". Mozart habe erst gezögert, dann „aus natürlicher Gutmütigkeit" bejaht und in gemeinsamer Arbeit sei die Oper bis Juli im großen fertiggestellt worden. Bewogen durch den Erfolg von Wranitzkys Oper „Oberon", die er im Sommer 1791 aufführte, habe Schikaneder als Stoff das Märchen „Lulu oder die Zauberflöte" in Wielands Märchensammlung „Dschinnistan" genommen. Aber als ihm bekannt geworden sei, daß sein Konkurrent, das Leopoldstädter Theater, eine Dramatisierung desselben Märchens vorbereite („Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither" von Perinet, Musik von Wenzel Müller, aufgeführt am 8. Juni 1791), habe er die Aufführung eines Werkes von ähnlichem Inhalt nicht gewagt und, „um von den Vorbereitungen, die bereits gemacht waren, so viel wie möglich zu retten, beschlossen, die Pointe umzukehren und aus dem bösen Zauberer einen edlen Weisen zu machen, der Tamino für sich gewinnt, ihn zu höherer Weisheit und Tugend leitet und durch die Hand der Pamina belohnt. . . .
>
> Die Ausführung dieses Planes soll hauptsächlich von Johann Georg Karl Ludwig Gieseke herrühren, der, aus Braunschweig gebürtig, als relegierter Student nach Wien gekommen war und als Schauspieler und Chorist auf dem Schikanederschen Theater sein Leben fristete. Er war

nicht ohne Talent und Bildung, hatte damals schon den Text zu Wranitzkys „Oberon“ gemacht und bereicherte auch später das Repertoire Schikaneders mit einer Reihe teils übersetzter, teils eigener Stücke. Schikaneder, der auch sonst bei seinen Stücken sich fremder Hilfe gern bediente (Pater Cantes, Kooperator bei den Paulanern auf der Wieden, soll aus Liebhaberei zu Schikaneders Opern die Gesänge verfertigt haben), benützte Giesekes Arbeit als Grundlage, änderte darin nach Belieben, setzte namentlich die Figuren Papagenos und Papagenas hinein und nahm schließlich die Autorschaft für sich in Anspruch.“

Diese sogenannte Entstehungsgeschichte ist unwahr und läßt sich heute Punkt für Punkt widerlegen. Das Theater im großen Hof des „Freihauses“ war keine Holzbude, sondern ein aus Stein erbautes und mit Ziegeln gedecktes, zwei Stock hohes Gebäude, über 30 Meter lang und 15 Meter breit; die Bühne hatte eine Tiefe von 12 Metern. Das erste Parterre war drei, das zweite zehneinhalb Meter lang. Das Theater hatte zwei Reihen Logen und zwei Galerien, es faßte über tausend Zuschauer und war größer als das Theater in der Leopoldstadt. Schikaneder vergnügte nicht „das Publikum durch drastische Zugmittel aller Art“, sondern er führte die Dramen Lessings, Goethes, Schillers und Shakespeares auf und machte sein Theater zu einer Heimstätte des deutschen Singspiels und der deutschen Tonkunst überhaupt. Dittersdorf dirigierte dort seine Opern, Werke von Gluck, Benda, Mozart und andern Deutschen wurden gegeben, das 37 Mann starke Orchester spielte in großen Konzerten im Theater Symphonien von Haydn und Mozart. Schikaneder kam gewiß nicht erst in der Verzweiflung auf den Gedanken, Mozart könne für ihn eine Oper „von großer Anziehungskraft“ komponieren, — nur zu dem Zweck, Schikaneder, dessen Freund er in Salzburg 1780 geworden war und mit dem ihn die gemeinsame Liebe zur deutschen Kunst verband, jetzt vom geschäftlichen Zusammenbruch zu retten, — Schikaneder war im März 1791 nicht vor dem Bankerott, sondern erfreute sich des besten Wohlstandes und sein Theater brachte große Einnahmen; am 10. März dirigierte Dittersdorf dort seine Oper „Der Gutsherr“ und es ist wenig wahrscheinlich, daß Schikaneder drei Tage vorher verzweifelt zu Mozart kam. Ebenso wenig

wird sich Mozart geweigert haben, die Bitte des Freundes zu erfüllen, — im Gegenteil, jetzt konnte er endlich seine lang ersehnte deutsche Oper schaffen, da die Möglichkeit einer Aufführung in Schikaneders eigenem Theater bestand. Die Oper „Oberon, König der Elfen“ von Hoftheaterkapellmeister Paul Wranitzky wurde nicht erst im Sommer 1791 bei Schikaneder aufgeführt, sondern ihre Erstaufführung dort war am 7. November 1789. „Die Zauberflöte“ ist keine „Dramatisierung“ des Märchens „Lulu oder die Zauberflöte“ in Wielands „Dschinnistan“, sondern ihre Handlung beruht im Grund auf dem Schaupiel „Thamos, König in Ägypten“ von Tobias Philipp v. Gebler, das Mozart 1773 in Wien kennen lernte und das Schikaneder 1780 in Salzburg auf Mozarts Wunsch und mit von Mozart geschaffener Musik aufführte. Der Beweis hiefür sind der ägyptische Schauplatz und der Name des Prinzen „Tamino“. Mit der heroischen Handlung dieses Schauspiels ist in sehr geschickter Art die Handlung jener Oper „Oberon“ verbunden, indem aus Oberon und Titania Sarastro und die Königin wurden, aus Scherasmin und Fatme Papageno und Papagena, aus Hüon und Rezia Tamino und Pamina, aus Babekan Monostatos, aus dem Zauberhorn die Zauberflöte und das Glockenspiel, das die Feinde zu tanzen zwingt, aus der Gefahr des Ertrinkens und dem brennenden Scheiterhaufen die Feuer- und Wasserprobe. Das Märchen „Lulu oder die Zauberflöte“ hat nur den Titel und sonst gar nichts geliefert, sein Inhalt kommt gar nicht in Betracht; dagegen sind in der „Zauberflöte“ einzelne Motive aus verschiedenen Märchen des dreibändigen „Dschinnistan“ sehr geschickt und wirksam vereinigt worden.

Es sei erlaubt, hier den Beweis dafür zu liefern. Prüfungen finden sich fast in allen Märchen. So muß (Dschinnistan II, 291) ein Prinz die Geliebte durch schwere Prüfungen erringen. In einem Tempel stehen vier Altäre, vor jedem ein Knabe (die vier Elemente). Der Genius des Feuers schleudert eine Fackel an die Kuppel des Tempels. „Augenblicklich strömte ein Regen von Feuer an den Wänden herab und setzte alles in Brand.“ „Noch kann ich dem Verderben gebieten“, rief der Knabe dem Prinzen zu, „wenn du es begehrst, so will ich dir durch diesen glühenden Strom den Weg zur Rettung bahnen.“ „Gib mir den Tod“, sprach der Prinz, den die Glut rings umloderte, „und endige diese Qualen!“ „Du sollst nicht sterben!“

riefen die vier Knaben aus einem Munde, „du sollst leben, Prinz, und Zelinde ist dein!“ Alsbald verwandelte sich der brennende Tempel in einen hell erleuchteten Palast, ein jubelvoller Chor, begleitet von himmlischen Harmonien, drang an des Prinzen Ohr. . . . Die Fee Fida führte ihm Zelinden zu und sprach zu ihm: „Öffne unbesorgt dein Herz der Freude, die dir Zelindens Hand, mit welcher ich deine Treue und Standhaftigkeit belohne, gewährt. Verzeihe mir die harten Prüfungen, welchen ich dich unterwarf; ich wußte, was dein Mut und deine Liebe vermochten, und die Rückerinnerung an das, was du für Zelinden tatest und littest, wird nun in ihrem Besitz dir höhere dauernde Wonnen gewähren!“

In dem Märchen „Der Palast der Wahrheit“ hat ein Herrscher einen Palast, in dem jeder die Wahrheit sprechen muß (Dschinnistan III, 176). „Diamantene Mauern stützten ein großangelegtes, prächtiges Gebäude, dessen Verzierungen aus Rubinen, Opalen und Perlen bestanden, und über den goldenen Türen las man die Inschrift: „Palast der Wahrheit“. Ebendort hingen in einer Gemäldesammlung als Bilder „Der Tempel der Freundschaft“, „Der Tempel der Wohltätigkeit“ und andere. In dem Märchen „Neangir und seine Brüder“ (III, 126) kommt der junge Neangir nach Konstantinopel; ein Unbekannter lädt ihn ein und gibt ihm zu Hause eine Dose. . . . „er öffnete die Dose und bot sie dem Jüngling dar. Neangir erblickte mit Entzücken das Bildnis einer jungen Person, welche höchstens vierzehn Jahre alt schien und ihm zehnmal liebreizender vorkam; er geriet ganz außer sich und sein Herz, das noch nie erfahren hatte, was Liebe war, wurde von tausend unbekannten Regungen in die angenehmste Beklemmung gesetzt.“

Im Märchen „Der Korb“ (III, 99) trifft der König Kemsarni einen Fremden, der ihm erzählt, wie er in einem Zauberkorb durch die Luft fuhr und im Garten der sternflammenden Königin niedersank. Er sieht in der Nacht viele Fackeln, es naht eine große Zahl Jungfrauen von blendender Schönheit, in ihrer Mitte eine Jungfrau, königlich geschmückt. Sie besteigt mit Würde ihren goldenen Thron, läßt den Schleier von ihrem Angesicht fallen und befiehlt, den Fremden vor sie zu führen. Eine Jungfrau sagt ihm: „Steh auf, Fremdling, die Königin will dich sehen“. Mit niedergeschlagenen Augen steht er vor der sternflammenden Königin, denn der

Glanz ihrer Schönheit macht ihn furchtsam. „Sei ohne Furcht", sagte sie. . . ."

In „Adis und Daly" (I, 66): „Unter den Bedienten des Brahminen war ein sehr häßlicher schwarzer Sklave. Diesen häßlichen Unhold kam die Verwegenheit an, seine Augen bis zu Farsana zu erheben und ihr eine Liebeserklärung zu tun. Farsana wies ihn ab mit der Verachtung, die ihm gebührte, und drohte ihm, daß sie sich bei dem Brahminen über seine Verwegenheit beklagen würde. Der Neger war über eine Begegnung, die seinen vermeinten Verdiensten so schlecht entsprach, boshaft; er entdeckte dem Brahminen aus Neid und Rachgier, daß Farsana einen andern liebe." In „Der Stein der Weisen" (I, 229) erzählt ein „Eingeweihter von der schweren Prüfung, die er bestanden hat. Sie fand um Mitternacht „in der großen Pyramide zu Memphis" statt und er mußte dabei durch einen Strom reißenden Wassers schwimmen und dann über einen Rost durch loderndes Feuer gehen.

Ähnlich erzählt in dem Märchen „Der Druide oder die Salamandrin und die Bildsäule" (II, 64) der Sohn des Oberpriesters von Memphis seine Aufnahme in die eleusinischen Mysterien; hier stehen zu beiden Seiten der großen Pforte „zwei Riesen mit ungeheuren Streitkolben, um den Eingang zu bewachen". Auch im Märchen „Alboflede" (II, 146) findet sich ein „rücksichtsloser Mohr" und es fehlen auch nicht die „zweihundert Prügel auf die Fußsohlen".

Endlich hätte Jahn, anstatt das Märchen „Lulu" als „Quelle" zu bezeichnen, weit eher das Märchen „Die klugen Knaben" (III, 48—65) die „Quelle" der „Zauberflöte" nennen können. Hier hat ein Zauberer die Geliebte des Ziegenhirten Salomor geraubt. Salomor will sie retten und entsinnt sich der Sage von den drei Knaben, die ein Zauber in dauernder Kindheit erhält, die ihrer Weisheit wegen „die klugen Knaben" genannt und von den Leuten in wichtigen Dingen um Rat gefragt werden. Er wandert in das ferne Reich und tritt in den Hain, wo die Knaben wohnen. „Salomor trat ehrfurchtsvoll in dieses Heiligtum, und nachdem er einige Schritte fortgegangen war, erblickte er drei schöne Knaben, die unter drei silbernen Palmbäumen mit goldenen Blättern saßen." Er fragt sie um Rat; sie raten ihm, den Zauberer aufzusuchen, und sagen: „Sei standhaft, er-



Emanuel Schikaneder
Schauspiel Dichter
und Schauspieller

dulde alles, was dir dabei begegnen mag, und hüte dich, einen Laut von dir hören zu lassen!" Als der Zauberer Salomor töten will, erscheinen auf einer weißen Wolke die drei Knaben. Der Zauberer wird vernichtet, Salomor wird König und die Knaben beschenken ihn und seine Braut mit zwei goldenen Palmblättern.

Eine gründliche Durchsicht der drei Bände „Dschinnistan" würde eine noch größere Ausbeute ergeben. Doch schon die mitgeteilten Proben beweisen genugsam, daß Handlung und Text der „Zauberflöte" nicht so plump gemacht wurden, wie Jahn annahm. Die Behauptung, Schikaneder habe, weil er erfuhr, das Leopoldstädter Theater bereite „eine Dramatisierung desselben Märchens" vor, die Aufführung eines Werkes von ähnlichem Inhalt nicht gewagt, ist ein Unsinn. Für eine so ernste Änderung der Handlung ins Erhabene und Weihevolle reicht die bloße Vorbereitung eines ähnlichen Stoffes in einem andern Theater nicht aus. Denn im Grund hatten alle derartigen Stücke den gleichen Stoff: ein idealer Held muß, um seine Geliebte zu erlösen oder zu entführen, Abenteuer bestehen; er hat dabei einen komischen Bedienten oder Begleiter, der im Verlauf der Geschehnisse eine zu ihm passende Gefährtin findet. Entwicklung und Spielplan des Freihaustheaters unter Schikaneders Leitung sind nur auf Grund des Kampfes mit dem Leopoldstädter Theater zu verstehen. Dieser Kampf erfolgte schrittweise, Zug um Zug; man suchte den Inhalt neuer, auf der feindlichen Bühne vorbereiteter Stücke auszuspüren und in den von Schikaneder selbst verfaßten Theatergesetzen, auf die jedes Mitglied seiner Bühne einen Eid leisten mußte, war auf solchen Verrat die Strafe sofortiger Entlassung gesetzt. Hatte aber das Konkurrenztheater doch einmal mit einem neuen Stück einen wirklichen Schlager geschaffen, dann schrieb man für die eigene Bühne ein Stück, in dem man gerade das, was drüben die große Wirkung erzielt hatte, aufgriff und übertrieb. Dadurch erklärt sich die innere Verwandtschaft gerade der Zugstücke beider Theater. Die in den Neunziger Jahren im Leopoldstädter und im Freihaustheater aufgeführten Stücke bilden zusammen eine Entwicklungsreihe in der Geschichte der Wiener Volksdramatik, sie greifen ineinander wie die Glieder einer Kette. Sie wurden eben für ein und dasselbe Publikum geschrieben, dessen durch Feuerwerke und Tierhetzen verwöhnter Geschmack aus Geschäfts-

gründen berücksichtigt werden mußte. Daher beruhte die Handlung dieser Stücke immer auf der gleichen Schablone, das Neue bestand in Äußerlichkeiten wie Verlegung des Schauplatzes, Zaubereien und Bühneneffekte. Das Oftbewährte zog am sichersten. Die am 8. Juni im Leopoldstädter Theater aufgeführte „Oper“ „Kaspar der Fagottist“ ist, dem niederen Standpunkt dieses Theaters entsprechend, eine Posse derbster Art und mit der „Zauberflöte“ nicht zu vergleichen; denn Schikaneders Theaterführung strebte nach höheren Zielen und, in diesem Fall, sein Mitarbeiter Mozart nach den höchsten künstlerischen und menschlichen Zielen. Mozart besuchte am 11. Juni das Leopoldstädter Theater, um „Kaspar den Fagottisten“ kennen zu lernen. Er schrieb am 12. Juni an Konstanze nach Baden: „Ich ging dann, um mich aufzuheitern, in die neue Oper „Der Fagottist“, die so viel Lärm macht, aber gar nichts daran ist.“ Hätte er sich in der Arbeit an seiner „Zauberflöte“ durch den „Fagottisten“ beeinflussen lassen, er hätte gewiß davon Erwähnung getan. Jahn irrte gründlich, wenn er meinte, Schikaneder habe einfach „die Pointe umkehren“ und aus „dem bösen Zauberer einen edlen Weisen machen“ können, ohne daß er zu einer solchen Änderung in das Gegenteil Einverständnis und Mitarbeit Mozarts nötig gehabt hätte. Wenn wirklich geändert wurde, dann geschah dies aus inneren, geistigen Gründen — auf Mozarts Wunsch. Aber dieser hatte von Anfang an mit Schikaneder gemeinsam gearbeitet, und da er wußte, was er wollte, hätte er wohl nicht erst spät und plötzlich eine Änderung verlangt. Es ist aber gar nicht geändert worden, denn nicht Schikaneder und Mozart haben Sarastro zuerst für einen „bösen Zauberer“ gehalten, sondern Tamino hielt ihn dafür, weil die falsche Königin Sarastro einen Bösewicht nannte, und Sarastro wird sofort aus einem Bösewicht ein göttlicher Weiser, als der Prinz einsieht, daß er von der sternflammenden Königin belogen und getäuscht worden ist.

Endlich G i e s e c k e ! Jahn behauptete, „die Aufführung dieses Planes s o l l hauptsächlich von Johann Georg Karl Ludwig Giesecke herrühren“. Er hat diese Behauptung nicht auf eigene Forschung gegründet, sondern einer gedruckten „Quelle“ entnommen, die unser schärfstes Mißtrauen verdient. In dem Hamburg 1849 erschienenen Buch „Die Oper in Deutschland und das Theater der Jetztzeit“ von Julius Cornet heißt es (S. 24 ff.):

„Im Sommer des Jahres 1818 zu Wien setzte sich einst ein feiner alter Herr im blauen Frack und weißen Halstuch, mit einem Orden geziert, zu uns an den Wirtstisch. Es war der ehemalige Chorist Giesecke, jetzt Professor an der Universität Dublin. Bei dieser Gelegenheit erfuhren wir denn so vieles aus der alten Zeit, unter anderm lernten wir auch in ihm den eigentlichen Verfasser der „Zauberflöte" kennen. Ich erzähle dies nach seiner eigenen Aussage, welche zu bezweifeln wir keine Ursache hatten. Nur die Figur des Papageno und seiner Frau gestand Giesecke dem Schikaneder zu."

Es war ein unverzeihlicher Fehler Jahns, daß er das Buch Cornets ernst nahm, dem sehr fragwürdigen Gewährsmann Glauben schenkte und dessen Behauptungen übernahm und verbreitete. Hätte er geahnt, welches Unheil er damit anrichtete, er wäre vorsichtiger gewesen! Denn Jahns „Mozart" blieb die wertvollste Biographie, man verließ sich auf sie. Und so erbte sich die Anekdote von dem Plagiator Schikaneder, für die nicht mehr Cornet, sondern Jahn der Bürge war, fort, leider bis auf unsere Tage. Das Operntheater in Wien bezeichnete lange Zeit ausdauernd „Die Zauberflöte" als Oper „von Giesecke und Schikaneder", Zeitungen und Rundfunk sorgen dafür, daß den klaren Ergebnissen wissenschaftlicher Arbeit zum Trotz der Unsinn weiter lebt.

Auch Cornet und mit ihm der von ihm abhängige Jahn sind leicht zu widerlegen. Jener „Giesecke" war weder „aus Braunschweig gebürtig" noch „als relegierter Student nach Wien gekommen", sondern er wurde 1761 als Sohn eines Schneiders in Augsburg geboren. Mit zwanzig Jahren wurde er Schauspieler und erst als solcher nannte er sich Giesecke; sein bürgerlicher Name war Metzler. Er war Mitglied verschiedener Wandertruppen, hielt es aber bei keiner lang aus; nach wenigen Wochen trat er aus, einigemale ist er „heimlich entwichen". 1786 wurde er von Schikaneder engagiert, bei dem er blieb und der ihn, als er das Freihaustheater übernahm, 1789 zusammen mit seiner ganzen Truppe von Regensburg nach Wien mitnahm. Er war kein „Chorist", sondern ein sehr verwendbarer Schauspieler. 1801 verschwand er aus Wien. Über einen Schauspieler Giesecke ist weiter nichts zu erfahren. Aber 1805 taucht in Kopenhagen ein Mann auf, dessen bürgerlicher Name Giesecke ist. Er nennt sich

„königlich preußischer Bergrat"; ein amtliches Schreiben der „Grönländischen und Faröerschen Handelskommission" vom 5. Juli 1805 beauftragt ihn mit einer „mineralogischen Reise" nach den Faröerinseln, wo er sich im August und September aufhielt. Im April 1806 begab er sich im Auftrag der Handelskommission nach Grönland; er hat die Ergebnisse seiner dort in acht Jahren (1806 bis 1813) betriebenen Forschungen in dem „Bericht einer mineralogischen Reise in Grönland in Form eines Tagebuches" zusammengefaßt. Dieser Bericht zeigt ihn als einen ausgezeichneten Mineralogen, Geologen und Polarforscher, der auch die Gabe künstlerischer Darstellung besitzt. Er wurde 1814 zum Professor der Mineralogie und Chemie an der Universität Dublin ernannt, wo er am 5. März 1833 gestorben ist. 1818 unterschrieb er einen an den König Friedrich VI. von Dänemark gerichteten Brief als „Metzler-Giesecke". Diese Unterschrift ist außer jener Mitteilung Cornets der einzige Beweis dafür, daß Schikaneders „Chorist" und der ausgezeichnete Mineraloge dieselbe Person sind.

Glauben wir an diese Übereinstimmung, dann müssen wir zugeben, daß Giesecke als Mineraloge weit mehr geleistet hat, als er es als Dichter vermochte. Er war ein fleißiger Übersetzer und Bearbeiter fremder Werke und ganz besonders ein dreister Abschreiber. Er hat Goldoni ausgeschrieben, hat in der „Burleske" „Der travestierte Hamlet" den Wortlaut der Eschenburgschen Shakespeare-Übersetzung übernommen und in dem Trauerspiel „Der Sonnenwirt" Schillers Erzählung „Der Verbrecher aus verlorner Ehre" dramatisiert, wobei er einfach seine Vorlage wörtlich abschrieb. Die „teils übersetzten, teils eigenen Stücke", mit denen er nach Jahns Worten „das Repertoire Schikaneders bereicherte", sind größtenteils Plagiate. Und der Operntext, den er nach Jahn „damals schon gemacht hatte", ist sein schändlichstes Plagiat. Die „romantisch-komische Oper in drei Aufzügen nach Wieland Oberon, König der Elfen" von Johann Georg Karl Giesecke, die Giesecke unter seinem Namen drucken ließ, ist nämlich größtenteils ein Plagiat an dem „romantischen Singspiel in drei Aufzügen nach Wieland Oberon oder König der Elfen" von Friederike Sophie Seyler, das 1789 in Flensburg gedruckt erschienen war. Mit einer Unverfrorenheit sondergleichen ist der Seylersche Text wörtlich abgeschrieben worden. Die Übereinstimmung einzelner Stellen im „Oberon" und in

der „Zauberflöte" beweist daher nicht im geringsten die Verfasserschaft Gieseckes an Mozarts Oper; sie würde eher beweisen, daß Friederike Sophie Seyler in Flensburg die eigentliche Verfasserin des „Zauberflöten"-Textes gewesen ist. Wohl aber liefert ein Vergleich des „Gieseckeschen" Oberon mit dem Seylerschen den unumstößlichen Beweis dafür, daß Giesecke, der spätere Mineraloge und Universitätsprofessor, hier ein fremdes Werk für seine eigene Arbeit ausgegeben hat, und man kann auf Grund dieses Beweises jenen Giesecke, der Schauspieler am Freihaustheater war, einen ganz gemeinen Schwindler nennen.

Woher er die Behauptung: „Schikaneder, der auch sonst bei seinen Stücken sich fremder Hilfe gern bediente", übernahm, hat Jahn verschwiegen; ebenso verschweigt er die Herkunft der Behauptung: „Pater Cantes, Kooperator bei den Paulanern auf der Wieden, s o l l aus Liebhaberei zu Schikaneders Opern die Gesänge verfertigt haben". Cantes war nie „Kooperator bei den Paulanern", sondern die bisherige Klosterkirche der Paulaner wurde 1783 auf Grund der neuen Pfarreinteilung durch Kaiser Joseph II. zur Pfarrkirche „zu den heiligen Schutzengeln" erhoben und ihr erster Pfarrer war Franz Cantes, der bis dahin Benefiziat im Zucht- und Arbeitshaus gewesen war. Wie Jahn weder Wielands „Dschinnistan" noch „Kaspar den Fagottisten", Gieseckes und Seylers „Oberon" kannte, so hatte er auch von Schikaneders Person und Tätigkeit keine Ahnung — sonst hätte er gewußt, daß ein Mann von so großer Begabung für alles, was mit dem Theater zusammenhängt, durchaus selbständig sein und bleiben mußte. Schikaneder hat an hundert Stücke verschiedener Art verfaßt und hatte es nicht nötig, „sich fremder Hilfe zu bedienen"; daß er sich von einem Geistlichen die Gesänge zu seinen Opern habe „verfertigen" lassen, ist eine Lüge, die ein gewissenhafter Forscher wie Jahn nicht ungeprüft hätte glauben sollen. Es ist eine ebensolche Lüge wie die Behauptung, Schikaneder habe „Gieseckes Arbeit" als Grundlage benützt, darin nach Belieben geändert und „namentlich die Figuren Papagenos und Papagenas hineingesetzt". Jahn folgt mit dieser Behauptung Cornets Mitteilung: „Nur die Figur Papagenos und seiner Frau gestand Giesecke dem Schikaneder zu". Sie klingt gerade so seltsam wie der ganze Bericht Cornets. Entweder hat sich der „feine alte Herr im blauen Frack und weißen Hals-

tuch, mit einem Orden geziert", Herr Universitätsprofessor Giesecke, mit der Wirtshausgesellschaft, an deren Tisch er sich setzte, einen Scherz erlaubt — warum hat er sich erst 1818 als Verfasser der seit langem weltberühmten Oper Mozarts bezeichnet? — oder Cornet hat Giesecke mißverstanden, der vielleicht bloß sagen wollte, sein abgeschriebener „Oberon" habe die Handlung der „Zauberflöte" beeinflußt, oder Cornets Erzählung ist überhaupt erfunden; denn sein ganzes Buch macht den Eindruck einer geschwätzigen, selbstgefälligen Flunkerei. Jedenfalls verdient Giesecke wenig Glauben, wenn er einen andern des literarischen Diebstahls anklagt. Er selbst ist ein überführter Plagiator.

Ein Milderungsgrund für Jahns unrichtige Darstellung der Entstehung der „Zauberflöte" ist die Tatsache, daß zu der Zeit, als er seine Biographie schrieb, die Wiener Theaterverhältnisse im 18. Jahrhundert nicht wissenschaftlich erforscht waren. Er tappte sozusagen im Dunkeln und mußte, da es nichts Besseres gab, mit so notdürftigen Behelfen wie dem Buch Cornets vorliebnehmen. Aber er hätte derartige Unterlagen nicht für unfehlbar halten sollen; denn die Kenntnis oder Unkenntnis der örtlichen Theaterzustände hat nichts mit der richtigen Beurteilung von Mozarts Persönlichkeit zu tun. Jahn hätte über Berichte, die Mozart das größte Unrecht zufügen, stutzig werden müssen. Wäre er diesen Berichten nachgegangen, dann hätte er erkannt, daß sie in der Verlogenheit gehässiger Neider und Gegner ihre Wurzel haben. Solche Neider hatte Schikaneder gar viele und er hatte, wie fast jeder Theaterdirektor, auch persönliche Feinde.

Giesecke verließ 1801 plötzlich Wien, vielleicht nach einem Streit mit seinem Prinzipal. Er wird, nachdem er vorher nie geträumte Würden erreicht hatte, nach zwei Jahrzehnten mit Verachtung von diesem Prinzipal geredet haben; das ist menschlich. Eine der geschäftigsten Feindinnen Schikaneders war Mozarts Witwe, die, da Schikaneder ihre sich steigernden Geldforderungen endlich abwies, alles tat, um seinen Ruf zu schädigen. Aber auch Mozart hatte unter der Klatschsucht und Ehrabschneiderei der Mitmenschen schwer zu leiden und diese Stimmen sind, da ihnen die Witwe nicht entgegentrat, auch nach seinem Tod nicht verstummt. Das alles hat Jahn nicht berücksichtigt und so kam es, daß seine „Entstehungsgeschichte"

der „Zauberflöte“ zu einem Zerrbild Mozarts wurde. Jahn wußte, daß Mozart bei jeder seiner Opern auf die Gestaltung der Handlung und des Textes tätigen Einfluß nahm und daß er nicht ruhte, bis jede Einzelheit seinen künstlerischen Forderungen entsprach, — warum machte er einzig bei der „Zauberflöte“ eine Ausnahme? Warum weigerte sich der deutsche Musiker gerade in diesem Fall, eine deutsche Oper zu schaffen, und tat es endlich nur „aus natürlicher Gutmütigkeit“, als erweise er damit einem zudringlichen Bettler eine Gnade? Jahn wußte, daß Schikaneder und Mozart 1780 in Salzburg Freunde geworden waren und daß die Aufführung des „König Thamos“ sie zu gemeinsamer Arbeit geeinigt hatte. Glaubte er, daß die Freunde in Wien ihre einstige Verbundenheit nicht erneuert hätten? War es seine Überzeugung, daß irgendein Textdichter Mozart ein Machwerk vorlegen konnte, das aus einer fremden Arbeit bestand, die er „nach Belieben“ änderte, in deren Handlung — die doch feststand — er „die Figuren Papagenos und Papagenas namentlich hineinsetzen“ konnte, und daß Mozart so etwas willig „komponiert“ hätte, ohne neugierig zu werden; ja, daß er brav weiter komponierte, obwohl auf einmal alles das Gegenteil von dem Bisherigen war? Und meinte Jahn, daß diese mit Mozarts Wesen und Würde unvereinbare Arbeitsweise möglich war, wo der Textdichter einer seiner ältesten und vertrautesten Freunde war? Nein, Jahns „Entstehungsgeschichte“ ist der „Zauberflöte“, ist Mozarts und sie ist auch Jahns nicht würdig!

Zwischen einem Urteil und einem Vorurteil ist ein großer Unterschied. Jahn hielt an seiner vorgefaßten Meinung fest, „Die Zauberflöte“ sei zu einem äußeren, plumpen Zweck durch plumpe, äußere Mittel entstanden; er hielt Schikaneder für einen tiefstehenden Schmierendirektor, das Freihaustheater für eine „Holzbude“ — also mußte er unter diesen niedrigen Umständen Mozart erniedrigen. Doch hätte er bedenken sollen, daß „Die Zauberflöte“, wenn sie als ein zur Erheiterung des gaffenden Pöbels bestimmtes Spektakelstück von Schikaneder geplant war, ihren Zweck mit der Musik jedes beliebigen andern Komponisten besser erfüllt hätte. Daß Schikaneder und Mozart an ihr beteiligt waren, ist die Tatsache, von der jede Beurteilung dieses Kunstwerks ausgehen muß. Das hätte Jahn unbeschadet seiner andern Vorurteile tun sollen. Dann hätte er zu dem

Ergebnis kommen können, daß Mozarts Anteil an dem Kunstwerk und an dessen Entstehung viel größer und wichtiger ist, als Oberflächlichkeit und Unkenntnis ahnen mögen.

Obwohl die langsam einsetzende theatergeschichtliche Forschung Aufklärungen brachte, die ihn zu einer Überprüfung und Richtigstellung seines Kapitels über „Die Zauberflöte“ bewegen konnten, blieb Jahn auch in der zweiten und dritten Auflage seines Buchs hartnäckig auf seinem ersten Standpunkt, und da sein im übrigen mit Recht als das einzige wissenschaftliche und ernst zu nehmende biographische Werk geschätztes Buch von allen, die sich später mit der „Zauberflöte“ befaßten, benützt wurde, konnte es geschehen, daß seine Auffassung und Darstellung allgemein verbreitet wurden. Und dadurch wurde es möglich, daß bis in die Gegenwart über Mozarts edelstes und innigstes Musikdrama die unsinnigen, Mozart herabsetzenden Lügen wiederholt werden, eine dauernde Irreführung der Öffentlichkeit und, im Grund genommen, eine arge Beleidigung Mozarts.

Dieses Treiben ist um so bedauerlicher, als die unzweifelhaften Ergebnisse der Forschung von den neueren Mozartbiographen übernommen und verwertet wurden, so von Karl Storck (1908), Arthur Schurig (1913), der von Hermann Deiters besorgten Neuauflage von Jahns „Mozart“ und besonders gründlich und ausführlich von Hermann Abert in seiner Umarbeitung des Jahnschen Buches (1921). Obgleich in jeder neueren Mozartbiographie eine der Wahrheit mehr oder weniger nahekommende, von der einstigen Ansicht Jahns grundverschiedene Entstehungsgeschichte der „Zauberflöte“ gefunden werden kann, wird in Zeitungen und Zeitschriften von nimmermüden schreib- und abschreiblustigen Federn jene alte Erzählung wiederholt und aufgewärmt, derzufolge Schikaneder als herabgekommener Bänkelsänger und geldgieriger Ausbeuter Mozarts erscheint, dieser als widerwilliger „Komponist“ des ihm von Schikaneder aufgezwungenen Textes, Giesecke als eigentlicher Verfasser, und die Verwandlung der Handlung in ihr Gegenteil mit der Angst vor der Konkurrenzbühne begründet wird. Meist wird dabei der Text als „albern“ bezeichnet und man fügt noch einige die Unwürdigkeit Schikaneders betonende Bemerkungen hinzu, die — ohne daß die gewissenlosen Abschreiber davon eine Ahnung haben — in letzter Linie auf den von der italienischen Partei erlogenen,

verleumderischen Klatsch zurückgehen, durch den man nach Mozarts Tod diesen und seinen Freund als Wüstlinge hinstellen wollte. Es ist ein böser Dilettantismus, Schikaneder auf Grund der ganz erlogenen „Memoiren" Bäuerles zu verdammen oder ihm vorzuwerfen, daß er auf dem Theaterzettel „Die Zauberflöte" als eine „Oper von Schikaneder" bezeichnete und erst ganz unten anführte, die Musik sei von Mozart. Wer mehr Theaterzettel gesehen hat als diesen einen, der weiß, daß das damals üblich war. Wie weit die Dreistigkeit der Unwissenden und Unberufenen sich versteigt, ist daraus zu ersehen, daß sie immer wieder behaupten, Schikaneder habe gesagt: „Die Oper hätte viel besser gefallen, wenn mir der Mozart nicht so viel daran verdorben hätte", und er habe die Partitur ohne Mozarts Wissen an andere Theater „in Deutschland" verkauft und die Oper dort aufführen lassen; „als Mozart dies erfuhr, rief er aus: Der Lump!" Da Mozart im Dezember 1791 starb, „Die Zauberflöte" aber erst 1793 außerhalb Wiens aufgeführt wurde, können dies nur Leute behaupten, die nicht einmal wissen, wann Mozart gestorben ist, und die wohl überhaupt nichts von Mozart wissen. Aber der einmal eingenistete Unsinn ist nicht auszurotten. Das Operntheater in Wien kündigte, wie erwähnt, die „Zauberflöte" als Oper von Giesecke und Schikaneder an, was Jahn 1859 glaubte, aber heute selbst nicht mehr behaupten würde!

Dieser ebenso ungesunden wie bequemen Abschreiberei steht die folgende Entstehungsgeschichte gegenüber, die sich aus den tatsächlichen Verhältnissen ergibt: Mozart lernte im Herbst 1780 in Salzburg den Theaterprinzipal Emanuel Schikaneder kennen, der als der kühnste, unerschrockene Vorkämpfer für das deutsche Singspiel im Kampf gegen die italienische Oper bekannt war.

Schikaneder, um 1750 in Regensburg geboren, verlor früh den Vater und wurde zunächst Musiker. Als wandernder Geigenspieler verdiente er sein Brot, bis er mit zwanzig Jahren Mitglied einer Schauspielertruppe wurde. Seit 1778 durchzog er Deutschland als Direktor einer eigenen Gesellschaft. Er, der in schwerem Kampf seine Unbildung hatte besiegen müssen, nahm seine Aufgabe sehr ernst. Shakespeares Dramen wurden der Grundstock seines Spielplans, der Hamlet seine Glanzrolle. Sein naiver Sinn, dazu ein gewisser Zug ins Große und eine natürliche

Begabung für alles auf der Bühne Wirksame ließen ihn in seinen eigenen Theaterstücken, die er immer im Hinblick auf die baldige Aufführung schuf, alles nachahmen, was ihn an Shakespeares Werken fesselte: das seltsame Gemisch von Ernst und Scherz, die Verknüpfung zauberischer Elemente mit dem Schicksal der Menschen, die Kämpfe und Geistererscheinungen, die Massenszenen, die scheinbare Formlosigkeit und den häufigen Szenenwechsel. Freilich arteten die Vorstellungen seiner Ritter-, Räuber- und Soldatenstücke oft zu argem Spektakel aus und machten ihm Feinde. Selbst ein tüchtiger Musiker, unterhielt er stets ein leistungsfähiges Orchester und führte der herrschenden italienischen Oper zum Trotz ausdauernd deutsche Singspiele auf; er selbst verfaßte ungefähr ein Dutzend Singspieltexte und schuf zu einigen auch die Musik.

Von September 1780 bis Fasten 1781 spielte Schikaneders Truppe in Salzburg in dem vom Erzbischof Hieronymus eröffneten „Impressariotheater" beim Mirabellgarten. Bald verbanden er und Wolfgang Amadé sich zu gemeinsamer Arbeit. Mozart bewog den Freund, das Schauspiel „Thamos, König in Ägypten" von Tobias Philipp v. Gebler aufzuführen, das Mozart 1773 bei dessen Erscheinen im Druck in Wien kennen gelernt hatte, und schuf für die Aufführung die Musik: fünf Orchestersätze und drei große Chöre.

Die Handlung dieses Schauspiels hat als einzigen Schauplatz den Sonnentempel in Heliopolis. Dort herrscht der weise Oberpriester Sethos, der, einst selbst König von Ägypten, durch einen boshaften Feind vertrieben wurde, aber zurückkam und unerkannt weiter für das Wohl des Landes sorgt. Seine Tochter, die Prinzessin Tharsis, und Prinz Thamos, der Sohn jenes einstigen Feindes, lieben einander; eine Verschwörung, angezettelt von Mirza, der „Vorsteherin der Sonnenjungfrauen", einem wilden, von leidenschaftlichem Haß erfüllten Weib, und dem tückischen, als Freier von Tharsis zurückgewiesenen Hofbeamten Pheron, will die Vereinigung der Liebenden verhindern, aber Sethos vernichtet die Verschwörer, gibt sich als den einstigen König zu erkennen und erhebt großmütig das junge Paar, dessen Bund er im Sonnentempel segnet, auf den Königsthron.

Einem Musiker wie Mozart konnte manches an dieser Handlung gefallen: der Sonnendienst der altägyptischen Priesterschaft, die Gegenüber-

stellung unversöhnlicher Gegensätze, des Lichts und der Finsternis, des Guten und des Bösen, der edle Priester-Herrscher, dessen Weisheit dem Guten zum Sieg über das Schlechte verhilft, das stolze, glühend rachgierige Weib, mit dem sich der hinterlistige, rohe Egoïst verbündet, das Liebespaar, dessen standhafte Treue alle Gefahren überwindet. Es ist kaum ein Zufall, daß die Schlußworte Sarastros in der „Zauberflöte" fast wörtlich an den Anfangschor des „Königs Thamos" erinnern: „Schon weichet dir, Sonne, des Lichtes Feindin, die Nacht!"

Das Schicksal trennte damals die Freunde. Mozart fuhr im November 1780 nach München, um den „Idomeneo" einzustudieren, und blieb dort, bis ihn im März 1781 der Befehl des Erzbischofs nach Wien rief, wo er mit dem Tyrannen brach und versuchte, sich eine Existenz als freier Künstler zu schaffen. Voll freudiger Hoffnung schuf er für das von Kaiser Joseph II. begründete „Teutsche Nationalsingspiel" 1782 „Die Entführung aus dem Serail", deren Stoff eigentlich der gleiche wie der des in Salzburg begonnenen Singspiels „Zaide" ist. Das läßt darauf schließen, daß bei der Auswahl des Stoffes Mozart seinen Textdichter Stephanie beraten hat. Wir wissen, daß Mozart bei allen Opern, die ihm wichtig waren, nicht ruhte, bis der Text genau seinen Forderungen entsprach. Und hier verlangte er eine Änderung, die die ganze Handlung vertiefte: in der Vorlage erkennt Bassa Selim zuletzt in dem Entführer seinen eigenen Sohn; nach Mozarts Wunsch erkennt er in ihm den Sohn seines einstigen gehässigen Feindes und er begnadigt ihn aus Großmut. So ist dieser Bassa Selim ein Nachfolger des Oberpriesters Sethos in Geblers Drama, der den Sohn des einstigen Feindes mit seiner eigenen Tochter vermählt; ein Beweis dafür, wie stark die Erinnerung an „Thamos, König in Ägypten" in Mozart nachwirkte.

Im Oktober 1784 besuchte Kaiser Joseph auf der Durchreise in Preßburg das Theater und war von der Aufführung einer deutschen Oper durch Schikaneder so befriedigt, daß er den deutschgesinnten Prinzipal persönlich kennen zu lernen trachtete und sofort nach Wien kommen ließ, wo er ihm das Kärntnertortheater zur Aufführung deutscher Singspiele überließ. Schikaneder und Mozart erneuerten die Salzburger Freundschaft und dadurch, daß Schikaneder beim Hoftheater eine Bearbeitung der Beaumar-

chaisschen „Hochzeit des Figaro" einreichte, deren Aufführung am 4. Febr. 1785 plötzlich verboten wurde, kam Mozart dazu, sich mit diesem Stoff zu befassen. Schikaneder blieb in Wien, arg angefeindet von Salieri und allen Anhängern der italienischen Oper, die jeden Versuch Josephs, eine „ursprüngliche deutsche Oper" zu begründen, zunichte zu machen trachteten. Ihnen zum Trotz erteilte Joseph im Februar 1786 Schikaneder ein Privilegium zur Erbauung eines eigenen Theaters, „wie, wann und wo er wolle"; das neue Schauspielhaus sollte hauptsächlich der Pflege der deutschen Oper gewidmet sein. Die Umtriebe der welschen Partei waren wahrscheinlich schuld, daß Schikaneder im März 1786 plötzlich Wien verließ und sein altes Wanderleben wieder aufnahm. Erst im Frühling 1789 kehrte er zurück, zu Hilfe gerufen von seiner Frau, die als Direktorin des seit 1787 im großen Hof des Freihauses auf der Wieden stehenden Theaters dem Konkurrenzkampf mit dem 1781 von Marinelli gegründeten Leopoldstädter Theater zu erliegen fürchtete. Er wurde auf Grund seines „Privilegiums" selbst Direktor des Freihaustheaters und mußte notgedrungen diesen Konkurrrenzkampf mit allen Mitteln führen. Es ist ein Beweis für sein Geschick, seine Anpassungsfähigkeit und seinen Fleiß, daß ihm dies nach kurzer Zeit gelang. Um das Theater finanziell zu kräftigen, mußte er dem Geschmack des Publikums entgegenkommen, Lokalpossen, Zauber- und Volksstücke geben und durch Rücksicht auf Schau- und Lachlust Marinellis Publikum zu sich herüber locken. Dann aber konnte er seine idealen Pläne durchführen: Shakespeare und deutsche Dramen, besonders die des jungen Schiller, aufführen und sein Theater zu dem deutschen Opernhaus machen, das der Kaiser geplant hatte. Leider starb Joseph im Februar 1790 und das deutsche Singspiel verlor in ihm seinen mächtigsten Gönner.

Unter denen, die auf Schikaneders Wirken zugunsten der deutschen Oper in Wien ihre Hoffnungen setzten, war gewiß Mozart einer der Zuversichtlichsten. Der mit den härtesten Lebenssorgen ringende deutsche Künstler hatte mitansehen müssen, wie alle Bemühungen des Kaisers, dem deutschen Singspiel eine sichere Heimstätte zu schaffen, fehlschlugen. Er hatte geglaubt, er werde jedes Jahr den Auftrag für eine deutsche Oper bekommen, und sah sich hierin getäuscht. Denn das kaiserliche „Teutsche

Nationalsingspiel" war schon kurz nach seiner Gründung zum Eingehen verurteilt. Wohl war der Kaiser Mozart gewogen; aber der Kaiser konnte nicht handeln, wie er wollte. Der für sein Deutschtum begeisterte Mozart hatte italienische Opern schreiben müssen, nur damit seine musikalischen Dramen aufgeführt würden, und mußte den Pragern dankbar sein, weil sie ihn gerechter beurteilten als die Wiener. Jetzt war der Vorkämpfer des deutschen Singspiels, der Freund von Salzburg her, mit dem sich gelegentlich des „König Thamos" so gut zusammen arbeiten ließ, dauernd in Wien und im Besitz eines eigenen Theaters! Jetzt bestand die Möglichkeit, eine deutsche Oper aufzuführen!

Daß unter diesen Umständen Schikaneder Mozart mit der plötzlichen Bitte um eine „Oper von großer Anziehungskraft" überraschen mußte und daß dieser die Bitte erst auf langes Drängen erfüllte, ist wenig wahrscheinlich. Mozart wird sich kaum geweigert haben, — wenn er wirklich darum gebeten werden mußte und wenn nicht vielmehr er selbst die Anregung zur Schaffung dieser Oper gegeben hat.

Denn in seiner Seele trug er seit jungen Jahren den Traum einer deutschen Oper, in die sein ganzes Innenleben übergehen sollte, einer Oper, die im Gegensatz zu den landläufigen „deutschen Singspielen" keine oberflächliche, der Zerstreuung dienende Spielerei sein, sondern deren ernster Stoff die großen Fragen des Menschenlebens behandeln sollte. Das Schicksal hatte ihm in all den Jahren die Erfüllung dieses Traumes nicht gegönnt. Aber er hatte während dieser Zeit viel Schweres durchgemacht und war durch das Leid geläutert worden. Jetzt, da er fühlte, daß der durch Mühen und Aufregungen zerstörte Körper die Last des äußeren Lebens nicht mehr lange werde tragen können, jetzt, da er die Nähe des Todes ahnte, bot sich ihm endlich die Gelegenheit zur Verwirklichung des schönen Traumes.

Freilich, allein hätte er das deutsche Kunstwerk, das ihm vorschwebte, nicht zustande gebracht. Er brauchte dazu den treuen Freund als Helfer, den praktischen Mann des Theaters, der dafür sorgte, daß das Ideal nicht unter den Forderungen des Lebens leide. Schikaneder war selbst ein Musiker und er hatte das richtige Verständnis für Mozarts Genie. Aber er verstand sich — und das war ebenso viel wert — auch auf sein Geschäft und wußte seinen Zweck zu erreichen. Nachdem die beiden einig geworden

waren, verwendete Schikaneder nach altem Brauch Motive aus den zugkräftigsten Stücken des Konkurrenztheaters, besonders aus dem Singspiel „Das Sonnenfest der Brahminen" (von Hensler, Musik von Wenzel Müller) zur Ausgestaltung der Handlung, die in ihren Grundzügen auf dem „Thamos" und dem „Oberon" beruhte. Er benützte aber auch, was er aus den im „Dschinnistan" enthaltenen Märchen brauchen konnte, und nahm den von ihm so geschätzten Shakespeare zu Hilfe; dadurch entstand eine Ähnlichkeit zwischen der neuen Oper und dem „Sommernachtstraum" und eine geistige Verwandtschaft mit dem „Sturm" (Prospero — Sarastro, Fernando und Miranda — Tamino und Pamina, Trinkulo — Papageno, Kaliban — Monostatos). Aber die große deutsche Oper Mozarts, in der er die geistige Summe seines Lebens ziehen wollte und in der alles Streben der Freunde des deutschen Singspiels gekrönt werden sollte, mußte zugleich — es ging nicht anders — ein Glied in der Kette der Zauberstücke zweier Konkurrenzbühnen werden. Als Großes gedacht, mußte sie in der Ausführung Rücksicht nehmen auf geschäftlichen Erfolg. Diese berechtigte Vereinigung von Gegensätzen sah Mozart ein und er führte sein Werk so aus, daß es nach beiden Richtungen hin bestehen konnte. Ja, gerade durch die notwendige Anpassung an die vorstädtischen Zauberstücke war eine Volkstümlichkeit ermöglicht, die Mozart erwünscht kam; denn umso freier konnte er die Idee künstlerisch gestalten, die er in die Handlung legen wollte.

Wie fast alle derartigen Stücke war die Oper eine Entführungsgeschichte mit märchenhaftem Einschlag und in morgenländischer Einkleidung, als Grundmotiv der Streit zwischen einem Zauberer und einer mächtigen Königin, dazu ein idealer Prinz mit einem komischen Begleiter, die über die Wachsamkeit eines lüsternen Haremsaufsehers triumphieren; der Prinz gewinnt seine Prinzessin, der Spaßmacher findet eine seinem Wesen entsprechende Gefährtin. Aber Mozart, der jeden ihm vorgelegten Opernplan vergeistigt und vertieft hatte, sorgte diesmal ganz besonders von Anfang an dafür, daß aus der äußerlichen Mache eine ernste Handlung mit einem tiefen Grundgedanken wurde. Die Erinnerung an jene Jugendarbeit, das Singspiel „Zaide", noch mehr der Gedanke an „Die Entführung aus dem Serail" mit ihrer durch die Großmut und Menschlichkeit des Bassa Selim

gegebenen unerwarteten Wendung ins Ernste und Gute bestärkte ihn in diesem Streben — und das Ganze ruhte auf der geistigen Ideenwelt des Schauspiels von dem ägyptischen Prinzen Thamos, der jetzt in den Märchenprinzen Tamino verwandelt wurde. Aber bei allem Ernst durfte nicht außer acht gelassen werden, daß die neue Oper unbedingt in den Rahmen des Schikanederschen Theaters passen mußte.

Auch die Notwendigkeit, die Oper in Äußerlichkeiten den Bedingungen dieser Bühne anzupassen, hatte ihr Gutes; denn Schikaneders Talent für das Theaterwesen machte ihn zu einem Meister der Bühnentechnik: Versenkungen und „Flugwerk", Dekorationen, Verwandlungen und Maschinen, Beleuchtungseffekte und alle Mittel realistischer Darstellung waren die Stärke des Freihaustheaters. Wie durch eine Fügung haben sich — wie es auch keine Abbildung des Freihaustheaters gibt — keine Bilder von Schikaneders Aufführungen der „Zauberflöte" erhalten. Die Städtischen Sammlungen in Wien besitzen einige Bilder, die aber bestimmt nicht das Freihaustheater betreffen. Hingegen befinden sich im Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien Bühnenbilder von Schikaneders 1797 aufgeführter Oper „Babylons Pyramiden", die uns einen Begriff von der unglaublichen technischen Leistungskraft dieses Theaters geben. Aus diesen Bühnenbildern lassen sich sichere Rückschlüsse ziehen auf die Pracht und Fülle der ersten Inszenierung der „Zauberflöte" und auf die Art, wie in ihr Mozarts Wünsche berücksichtigt worden sein mögen.

Daß Schikaneder recht hatte, wenn er später immer wieder betonte, Mozart sei sein Freund gewesen, geht aus der Tatsache hervor, daß „Die Zauberflöte" in gemeinsamer Arbeit geschaffen wurde. Diese Tatsache wieder macht es unmöglich, daß Schikaneder plötzlich mit einer geänderten „Gieseckeschen Arbeit" gekommen sei und Mozart mit einem Plagiat geäfft habe. Bei dieser Zusammenarbeit ordnete sich Schikaneder willig dem Genius Mozart unter und dieser war klug genug, sich nach gewissen Weisungen Schikaneders zu richten. Schließlich war doch letzterer der Direktor, der die Aufführung der Oper ermöglichte und ihr bei aller Achtung vor künstlerischen Idealen einen großen geschäftlichen Erfolg sichern mußte. Er war ein alter Praktikus und kannte sein Publikum. Die komische Person, den Papageno, wollte er selbst spielen. Es ist rührend,

mit welch feinem und gutmütigem Humor Mozart den Papageno geradezu zum Porträt seines lebenslustigen Freundes gemacht hat. Papagenos Gesangspartie mußte den Stimmitteln Schikaneders angepaßt werden. Die Überlieferung, die behauptet, Schikaneder habe die Melodien der Papagenolieder — die in ihrer Einfachheit und in der Leichtigkeit, gemerkt zu werden, alle eine gewisse Ähnlichkeit aufweisen — Mozart vorgesungen, ist bei der zwischen den Freunden herrschenden Vertraulichkeit sehr glaublich.

Die Melodie zu „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich" macht die Glaubhaftigkeit zur Gewißheit und hat die Kraft eines vollgültigen Beweises. Diese Melodie ist nicht Mozarts Eigentum. Sie findet sich schon 1782 in dem „Lied eines Vogelstellers", das der schwäbische Dichter und Musiker Christian Friedrich Schubart komponiert hat. Die Übereinstimmung geht so weit, daß in beiden Kompositionen auf die eigentliche Strophe ein kurzes Nachspiel im Sechsachteltakt folgt, das offenbar den Lockruf des Vogelstellers bildet. Es ist so gut wie ausgeschlossen, daß Mozart das Schubartsche Lied gekannt hat, daß er also sich bewußt oder unwillkürlich bei seinem „Vogelfänger" an den „Vogelsteller" Schubarts erinnerte. Dieselbe Melodie ist aber auch in einem Lied zu finden, das der Besitzer des Gasthofs „Zum weißen Ochsen" in Memmingen, der schwäbische Komponist und Schöpfer vieler volkstümlicher Lieder, Rheineck, 1786 geschaffen hat. Auch hier ist Ton für Ton der gleiche Lockruf vorhanden, der vielleicht auf eine in Schwaben allgemein bekannte und bei den dortigen Vogelfängern gebräuchliche Weise zurückzuführen ist. Von dem wohlhabenden, behäbigen Gastwirt in der freien Reichsstadt Memmingen zu dem von bitterer Not bedrängten, vom Schicksal grausam in den Tod gehetzten Musikus in der Kaiserstadt, der unter schwersten Alltagssorgen den Sehnsuchtstraum seines Lebens gestaltete und sein deutsches Singspiel schuf, führt eine lebendige Brücke. Schikaneder war ausgezeichnet durch ein glänzendes Gedächtnis und durch ein unglaubliches Geschick, alles, was er für brauchbar gefunden hatte, für seine Zwecke zu verwerten. So werden auch die Papagenolieder keineswegs von ihm erfunden worden sein. Sie stammten vielmehr aus seiner musikalischen Erinnerung. Es ist aber gewiß auffallend, daß Schikaneder den ganzen Sommer des Jahres 1786 eben in Memmingen Vorstellungen veranstaltete.

Er hatte im Februar 1786 Wien plötzlich verlassen und sich zunächst nach Schwaben gewendet. Nach dem „Gothaischen Theaterkalender“ hatte er vor, „Schwaben und die Schweiz zu durchziehen“; doch scheint er sich auf Süddeutschland beschränkt zu haben. Nachdem er den Sommer 1786 in Memmingen verbracht hatte, kündigte er in einem „Memmingen, den 1. November 1786“ datierten Brief der Stadt Augsburg seinen Besuch für den Winter an. Dieser Brief ist im Besitz der Stadtbibliothek in Augsburg. Es ist demnach nicht nur möglich, sondern sehr wahrscheinlich, daß unter den Melodien, die Schikaneder früher oft gesungen hatte und die er nun Mozart vorsang, auch jene Rheinecksche Melodie gewesen ist. Schikaneder hat sie in Memmingen gewiß kennen gelernt, sie mag sogar im Theater als Einlage gesungen oder gespielt worden sein, war sie doch 1786 als eben entstandenes Lied eine Neuheit! Auch ist wohl zu vermuten, Schikaneder habe im „Weißen Ochsen“ verkehrt und die Bekanntschaft des Wirtes, der noch dazu ein Komponist war, gemacht. Die seltsame Wanderung der „Vogelsteller“-Melodie über den „Vogelfänger“ Papageno - Schikaneder zu Mozart wird nur dadurch erklärlich. Sie kann auf keinem andern Weg zu Mozart gekommen sein.

Wie bei dem Direktor, Textdichter und Schauspieler Schikaneder, so fand Mozart auch bei allen andern Mitgliedern des Freihaustheaters volles Verständnis und Eingehen auf seine Absichten. Die Gesangskräfte eigneten sich für die ihnen zugedachten Rollen: Franz Xaver Gerl als Sarastro und Benedikt Schack als Tamino, die beide gute Musiker und auch Komponisten waren; Mozarts Schwägerin Josepha Hofer, eine glänzende Koloratursängerin, als Königin der Nacht; Nouseul, ein genialer Charakterkomiker, als Monostatos und Anna Gottlieb, Mozarts Lieblingsschülerin, die auf Mozarts Wunsch von Schikaneder als erste dramatische Sängerin angestellt worden war, — ein siebzehnjähriges Mädchen von größter musikalischer und dramatischer Begabung — als Pamina. Ebenso tüchtig war das Orchester — 35 Mann, davon fünf erste und vier zweite Geigen, vier Bratschen, je drei Violoncelli und Kontrabässe, und dessen Kapellmeister Johann Baptist Henneberg, ein junger Musiker von Geschick und einem Verständnis, das sich belehren ließ. Unter diesen günstigen Fügungen konnte „Die Zauberflöte“ trotz äußerer Hindernisse — Krank-

heit und Kuraufenthalt Konstanzes in Baden, Geburt eines Sohnes, besonders Auftrag der Oper „La clemenza di Tito" und Reise nach Prag — mit einer gewissen Leichtigkeit und Lust entstehen.

Nach seiner Rückkehr aus Prag schrieb Mozart am 28. September 1791 noch den „Marsch der Priester" und das Vorspiel nieder und am 30. September fand die erste Aufführung statt, deren musikalische Leitung Mozart übernahm. Die Ankündigung auf dem Theaterzettel: „Herr Mozart wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks das Orchester heute selbst dirigieren" darf weder mißverstanden noch durch Anlegung des heutigen Maßstabs ungerecht beurteilt werden. Sie enthält die Wahrheit. Denn das Publikum bestand aus den Freunden der deutschen Kunst und Schikaneder war Mozarts Freund. Gerade daß Mozart die Erstaufführung leitete, ist ein Beweis für die Haltlosigkeit der durch Jahn geschaffenen unwahren „Entstehungsgeschichte". Wenn das Freihaustheater eine Holzbude war, in der der Pöbel „durch drastische Zugmittel aller Art" vergnügt wurde, dann hätte niemand besonderen Wert darauf gelegt, daß Mozart sein Werk selbst dirigiere; für solche Leute war Mozart kein drastisches Zugmittel.

Das ist die der Wahrheit entsprechende Entstehungsgeschichte der „Zauberflöte". Freund Schikaneder hatte am Abend der Aufführung das Theater mit Wachskerzen „illuminiert" und konnte auf dem Theaterzettel mitteilen, daß seine Mitarbeiter, „Herr Gayl, Theatermaler, und Herr Reszthaler als Dekorateur, sich schmeicheln, nach dem vorgeschriebenen Plane des Stücks mit möglichstem Künstlerfleiß gearbeitet zu haben". Die Aufführung war ein Triumph der Bühnenkunst und stand im Dienst der großen Idee, die Mozarts Künstlergeist in die Handlung gelegt hatte: Nacht und Tag rangen auf der Bühne miteinander, Finsternis und Licht, der trügerische Schein des Mondes und der siegreiche Glanz der Sonne. Jede Einzelheit war von Schikaneder angeordnet und überprüft. Drei große Versenkungen wurden benützt und das „Flugwerk", auf dem die drei Knaben niederschwebten, war den ganzen Abend hindurch immer mit andern Blumen, zuletzt mit lauter Rosen geschmückt. Zwölf verschiedene Dekorationen waren neu gemalt worden, zehn Verwandlungen fanden bei offener Szene statt. Bei der ersten Erscheinung der Königin der Nacht

„teilte sich die Berggegend auseinander“ und verwandelte sich in „ein prächtiges Gemach“, in dessen Mitte die nächtliche Königin auf einem mit leuchtenden Sternen gezierten Thron saß. Die Priester versammelten sich in einem „Palmwald“, die Bäume aus Silber, die Blätter aus Gold, achtzehn kleine Pyramiden ringsum, in der Mitte die größte Palme neben einer großen Pyramide. Pamina schlief in der Rosenlaube eines vom Mond beschienenen „angenehmen Gartens“, dessen Bäume „nach Art eines Hufeisens gesetzt“ waren. Bei der Feuer- und Wasserprobe sah man: „Zwey große Berge; in dem einen ist ein Wasserfall, worin man sausen und brausen hört, der andre speyt Feuer aus; jeder Berg hat ein durchbrochenes Gegitter, worin man Feuer und Wasser sieht; da, wo das Feuer brennt, muß der Horizont hellroth seyn, und wo das Wasser ist, liegt schwarzer Nebel. Die Szenen sind Felsen, jede Szene schließt sich mit einer eisernen Thüre. Eine Pyramide steht in der Mitte nahe am Gegitter.“ Zum Schluß öffnete sich „von selbst“ nach langem „Feuergeprassel, Windgeheul, Ton eines dumpfen Donners und Wassergeräusch der Eingang in einen Tempel, welcher hell beleuchtet ist. Dieser Anblick muß den vollkommensten Glanz darstellen.“ Endlich verwandelte sich „unter Donner, Blitz, Sturm das ganze Theater in eine Sonne“, in der Sarastro, umgeben von den Priestern, das treue Paar willkommen hieß.

Diese von Schikaneder getroffenen szenischen Anordnungen sind nicht von Schikaneder ersonnen worden, sondern von Mozart. Sie entsprechen der hohen Idee seines Kunstwerks und sie können uns zeigen, wie wichtig ihm dieses Kunstwerk war. „Die Zauberflöte“ war für ihn eine Herzenssache. In ihr grüßte er das Leben mit einem letzten Abschiedsblick, der alles, was es zu bieten hat, noch einmal umfaßte und in Glanz und Wonne feierlich verklärte. Klar lagen alle Höhen und alle Abgründe des Daseins vor dem Geist, der so bald schon vom Irdischen erlöst werden sollte. Mit der „Zauberflöte“ ist die deutsche romantische Oper erschaffen worden; ewige Jugend ist ihr gesichert durch ihr echt deutsches Wesen, durch ihre in Humor und Rührung gleich herzliche Gemütsfülle und durch die heilige Idee, deren Verherrlichung zwischen all den bedeutungsvollen Sinnbildern hervortritt: „Zwei Herzen, die von Liebe brennen, kann Menschenohnmacht niemals trennen!“.

„Die Zauberflöte“ ist eine Allegorie; in ihr ist Mozarts Sehnsucht nach der deutschen Kunst, die das Ziel seines Strebens und der Inhalt seines Lebens war, zum Märchen gestaltet. Von der lügnerischen Königin, der italienischen Oper, der unnatürlichen Mutter einer Tochter, die der Inbegriff schlichter Wahrheitsliebe ist, erhält der deutsche Musiker, hier der ideale Prinz, das allmächtige Instrument der Töne und er gewinnt mit ihm Paminen, das deutsche Singspiel, das unter dem Schutz des weisen und mächtigen Gönners, des Kaisers, steht. Aber ihn muß der in bunte Federn gekleidete Spaßmacher begleiten, der Theaterdirektor, der mit seinem Flötchen die Vögel anlockt und dessen Glockenspiel die Leute sogar gegen ihren Willen tanzen macht. Der ideale Tonkünstler kann des bloß auf handgreiflichen Erfolg bedachten Praktikers nicht entbehren, der instinktiv den geraden Weg zu der holden Prinzessin findet, die der falsche Monostatos — Salieri, der als einziger bestehen möchte — knechten und, da ihm das nicht gelingt, töten will.

„Die Zauberflöte“ ist aber auch eine Allegorie in einem noch höheren Sinn. Denn Pamina ist nicht nur das deutsche Singspiel, sie ist die deutsche Kunst und die Kunst überhaupt — die Kunst, die eins ist mit der Wahrheit, die echte Kunst. Sie ist das Ziel des redlichen Kunstbeflissenen, und um dieses Ziel zu erreichen, scheut der Künstler nichts: von der gierigen Riesenschlange des Schicksals verfolgt, von dem Betrug schmeichelnder, süß klingender Lüge, der er ahnungslos vertraute, getäuscht, in Abenteuer und Gefahren verstrickt, von Gegnern und Feinden bedroht, geht er seinen Weg — und als es gilt, die schwerste Prüfung zu bestehen, des Todes Schrecken zu überwinden, um sich aus der Erde himmelan zu schwingen, da kommen ihm drei hohe Mächte zu Hilfe: die Macht der Töne, die sein eigen sind; die Macht der (in Sarastro verkörperten) Lebensweisheit und endlich die Kunst selbst, für die er begeistert ist. Sie, die Holde, wird seine Führerin in der Gefahr und mit ihr gemeinsam durchschreitet er Feuer und Wasser; die ihn leitete, wird sein Lohn, indem sie mit ihm eins wird im goldenen Tempel der Sonne.

Aber „Die Zauberflöte“ ist endlich auch eine Allegorie im höchsten Sinn. Sie birgt im schlichten Gewand des Märchens ein tiefes Geheimnis: das Problem der beiden Geschlechter, das die Grundlage und der Inhalt

unseres ganzen Erdenlebens ist. Die nächtliche Königin als Verkörperung der zum Schlechten, zur fessellosen Hingabe an leidenschaftlichen Haß, zur Falschheit, Streitsucht, Zwietracht gewordenen Weibesnatur und Sarastro als Inbegriff der zur Weisheit und Güte gewordenen Mannheit sind Gegensätze, die unversöhnlich bleiben müssen. Die lüsterne Gier des selbstsüchtigen Mohren kann sich, von jedem edlen Weib verachtet und verschmäht, nur mit einem schlechten Weib zu einem schlechten Zweck verbinden. Wie Mann und Weib einander wirklich finden und miteinander eins werden können, lehrt uns das Märchen: entweder durch das bloße Gefühl der Zusammengehörigkeit, das sie aneinander Gefallen finden läßt, wie die Naturmenschen Papageno und Papagena, die in der Freude am Dasein, an behaglichem Lebensgenuß und in der Sorge für ihre Nachkommenschaft ihren Zweck erkennen; oder aber durch die Erkenntnis, daß sie geistig füreinander bestimmt sind: diese Überzeugung läßt die Edelmenschen Tamino und Pamina zu einer seelischen Einheit werden, die nicht getrennt werden kann; durch alle Wirrnisse und über alle Hindernisse gehen sie ihren Weg. Der Mann sieht nur in ihr, nur in ihm sieht das Weib die unentbehrliche Ergänzung des eigenen Wesens. Im unerschütterlichen Streben nach dem Besitz der Geliebten findet Tamino die Kraft, die schweren Prüfungen zu bestehen; nicht schrecken Paminen die Not und Tod dräuenden Gefahren, mutig an die Seite des Einzigen zu treten. Und so, in entschlossenem Ineinanderaufgehen die Gewalten des Feuers und des Wassers überwindend, werden sie geistig ein einziges Wesen. Den Gegensatz zwischen Mann und Weib versöhnt die Liebe, durch die Harmonie der Menschheit erreicht wird. Das ist die Idee, die Mozart seiner „Zauberflöte“ zugrunde legte und die das Kunstwerk zur Verherrlichung der edelsten Gesinnung werden ließ, einer Gesinnung, die den Liebenden die Kraft geben würde, die zerstörenden Elemente auch ohne die schützende Flöte heil zu durchwandeln. Diese Gesinnung läßt Tamino alles tun, um die Geliebte zu gewinnen. Aber die Geliebte ist dieses standhaften Strebens würdig, ein kostbarer Preis, ein köstlicher Besitz! Alle trefflichen Eigenschaften der weiblichen Natur sind in der Prinzessin vereinigt, die aus einem unselbständigen, tändelnden Kind zur zielbewußten, mutigen Persönlichkeit wird.

In seiner Pamina hat Mozart das Ideal eines Weibes geschaffen.

So ist „Die Zauberflöte“ Mozarts edelstes und innigstes Kunstwerk geworden: eine als Ägypterin verkleidete Deutsche, wie Pamina ein deutsches Mädchen wurde gleich unserem Dornröschen oder Schneewittchen, eine Königstochter, die von einem Königssohn erlöst wird. Sie ist Mozarts persönlichstes Werk, sie prangt in der unvergänglichen Schönheit seines Künstlertums und sie ist — dauerhafter als Erz — ein ewiges Denkmal seines Menschentums.

Ein ungedrucktes Skizzenblatt Mozarts

Mitgeteilt von E. H. Müller von Asow

Die Sächsische Landesbibliothek in Dresden hat vor einiger Zeit aus dem Besitz des Rittmeisters Robert Sommerhoff, eines Enkels von Robert und Clara Schumann ein Skizzenblatt W. A. Mozarts erworben.

Das Blatt trägt auf jeder Seite zehn Notenlinien und ist mit Tinte geschrieben. Auf der Vorderseite sind auf acht Linien zweiundzwanzig Takte im Dreivierteltakt in D-dur notiert und mit Doppelstrichen abgeschlossen. Darunter steht:

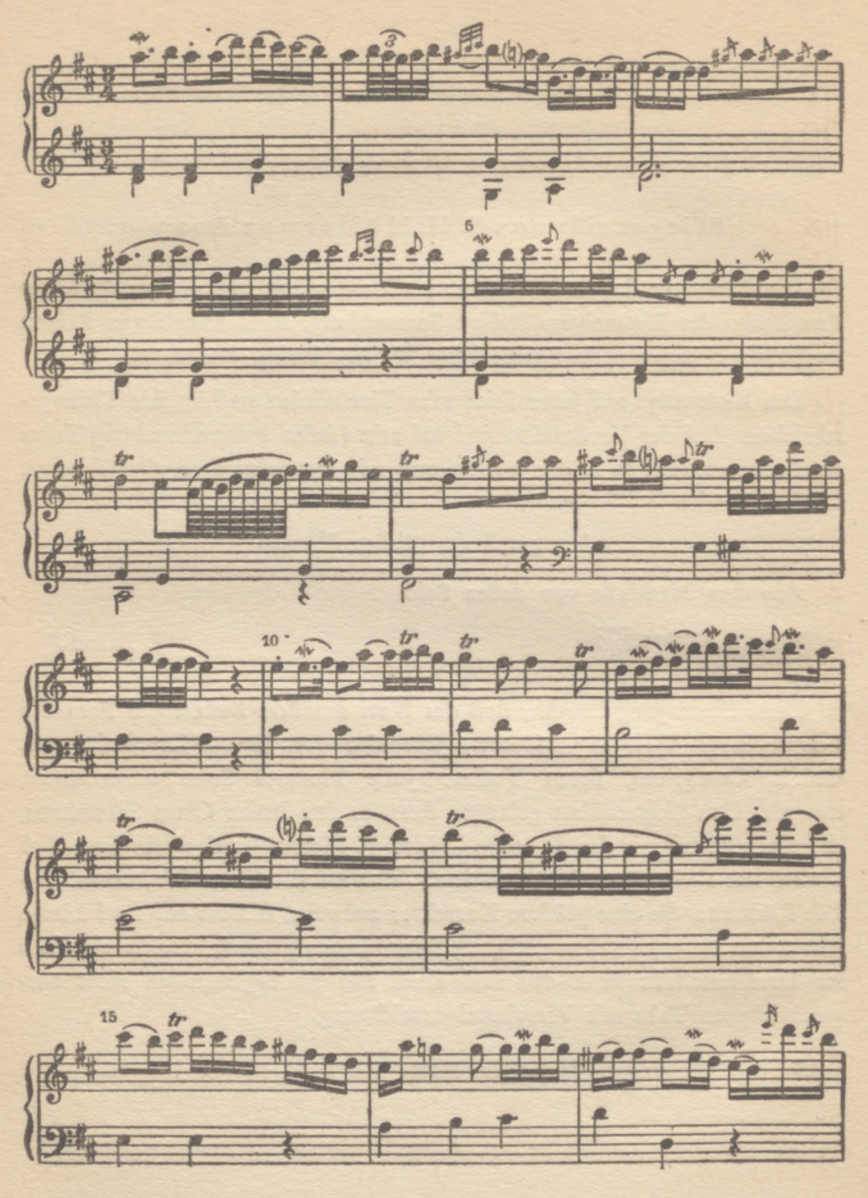
„Autograph des großen Mozart.

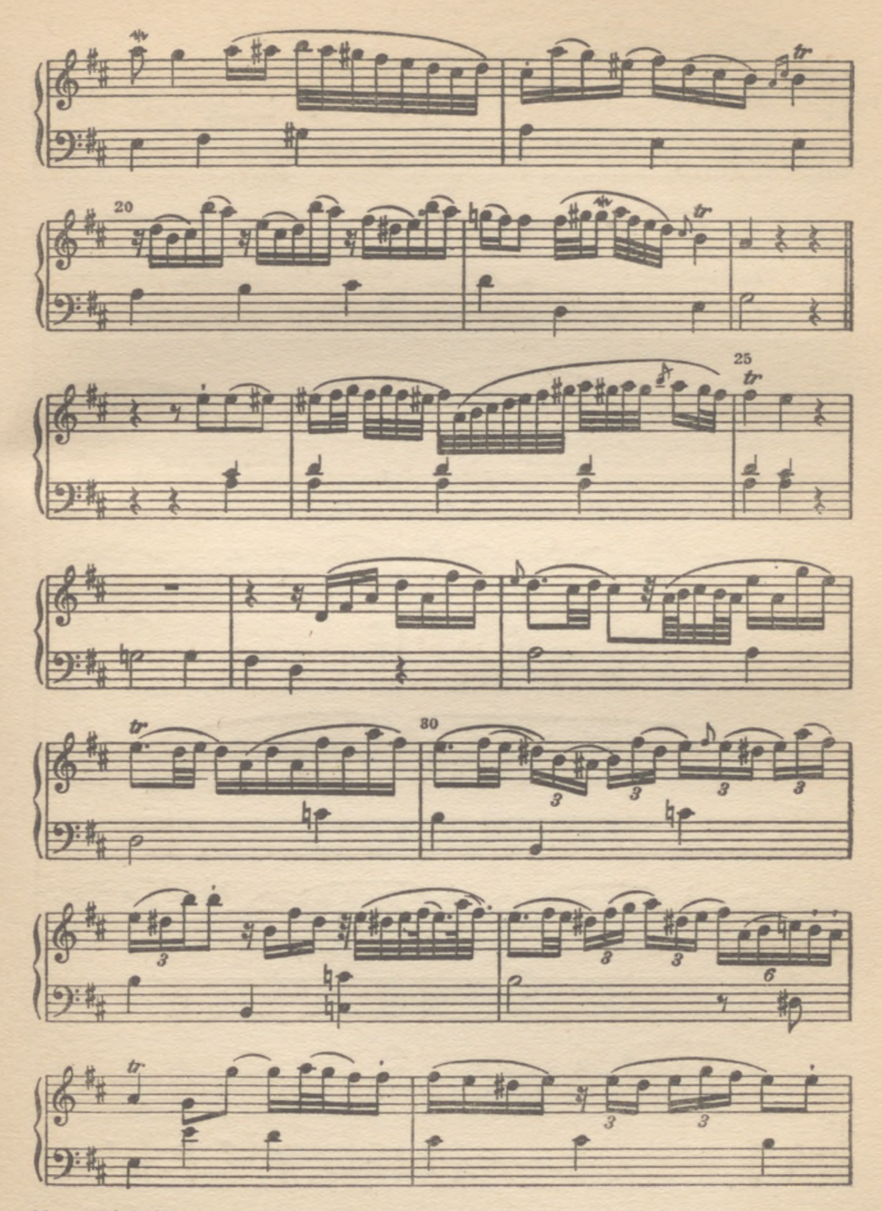
Aus dem Nachlaße von deßen Sohn
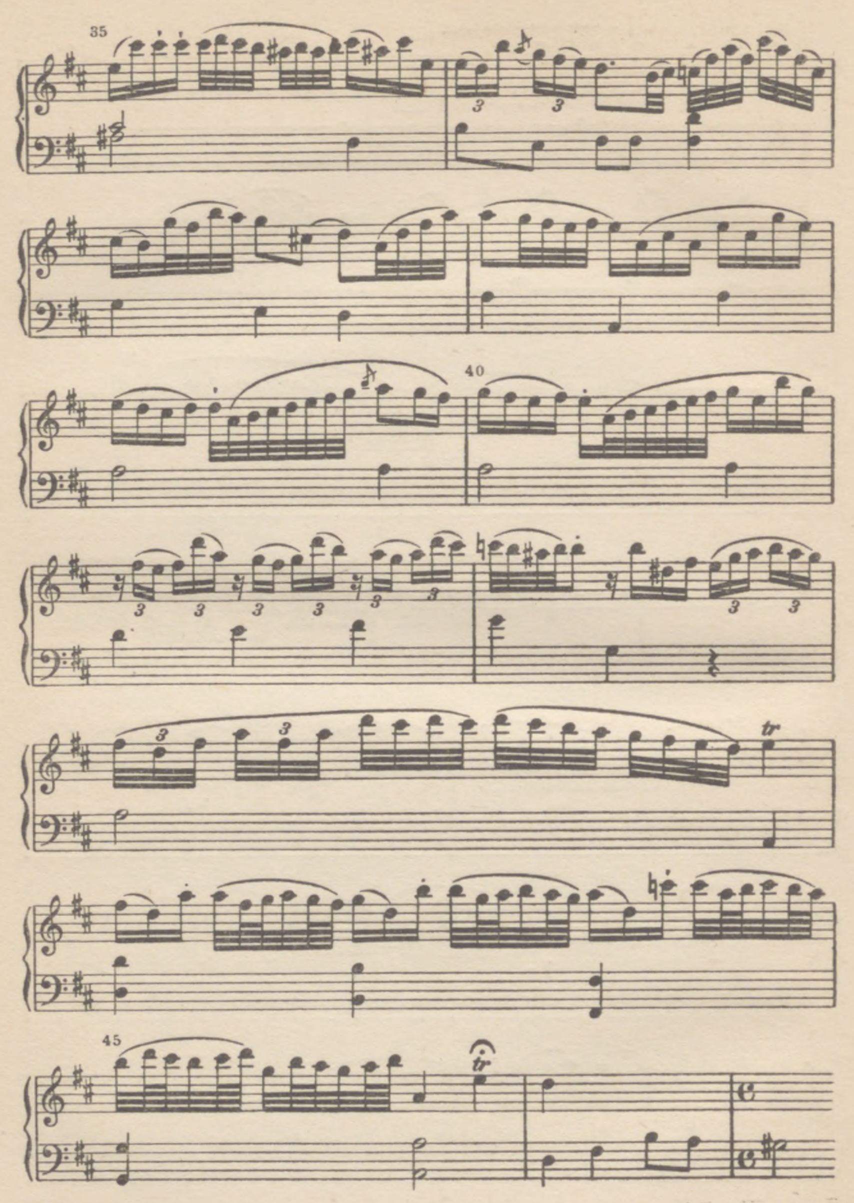
Wien 21t Xber 846 J. Baroni."

Diese Eintragung beweist, daß das Blatt aus dem Besitze der Freundin Franz Xaver Wolfgang Mozarts, Josephine von Baroni-Cavalcabo geb. Gräfin Castiglioni, deren Tochter Julie Mozarts Sohn unterrichtete, stammt. Das Skizzenblatt gelangte dann in den Besitz Clara Schumanns, die einen Zettel mit den Worten: „Hand v. Mozart" aufgeklebt hat. Auf diesem hat eine spätere Hand notiert: „Handschrift Clara Schumanns." — Die Rückseite, die eine größere Korrektur aufweist, enthält auf fünf Linien vierundzwanzig (mit dem getilgten Takt fünfundzwanzig) Takte ebenfalls im Dreivierteltakt in D-dur und einen mit gis beginnenden nicht ausgeschriebenen Takt mit Viervierteltvorzeichnung.
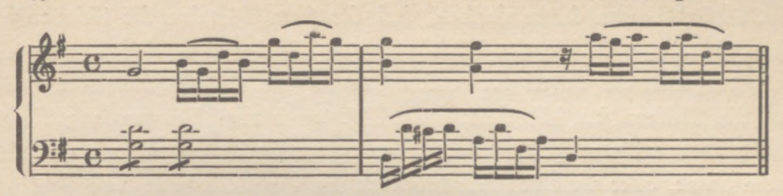
In der Übertragung lautet das Blatt:




20
tr
25
tr
tr
80
3
6


35
40
45

Die dritte Auflage des Köchel-Verzeichnisses führt das Werk unter der Nr. 43^{c} an und nimmt es für das Klavierkonzert mit dem Incipit:



in Anspruch[1]. Es soll der zweite (Adagio) Satz dieses Konzertes sein.

Eine Untersuchung des Blattes ergibt, daß es der Handschrift nach in der Zeit von Mitte 1767 bis Anfang 1768 geschrieben sein dürfte. Die beiden Skizzen auf der Vorder- und Rückseite gehören unbestreitbar zu dem gleichen Stück. Daß es sich um ein konzertantes Werk handelt, zu dem die Skizze gemacht wurde, ist zweifelfrei. Trotzdem aber scheint das Blatt nicht zu dem oben zitierten Klavierkonzert zu gehören.

Schon ein flüchtiger Blick weist in der Art der Verzierungen und des Notenbildes etwa auf einen Meister wie Carl Philipp Emanuel Bach oder Johann Heinrich Rolle hin. Dies legt auch den Gedanken nahe, daß es sich bei den sehr flüssig geschriebenen Skizzen um die konzertante Fassung eines Klavierstückes handelt, das Mozart ebenso wie die im Juni und Juli 1767 entstandenen drei Pasticcio-Klavierkonzerte (KV. 39 bis 41) bearbeitet hat. Für diese drei Konzerte hat Mozart Sonatensätze von Raupach, Schobert, Honauer, Eckardt und C. Ph. E. Bach benutzt. Auch bei den vorliegenden Skizzen scheint es sich um ein Werk aus dem Umkreise Carl Philipp Emanuel Bachs zu handeln, das bisher noch nicht nachweisbar gewesen ist.
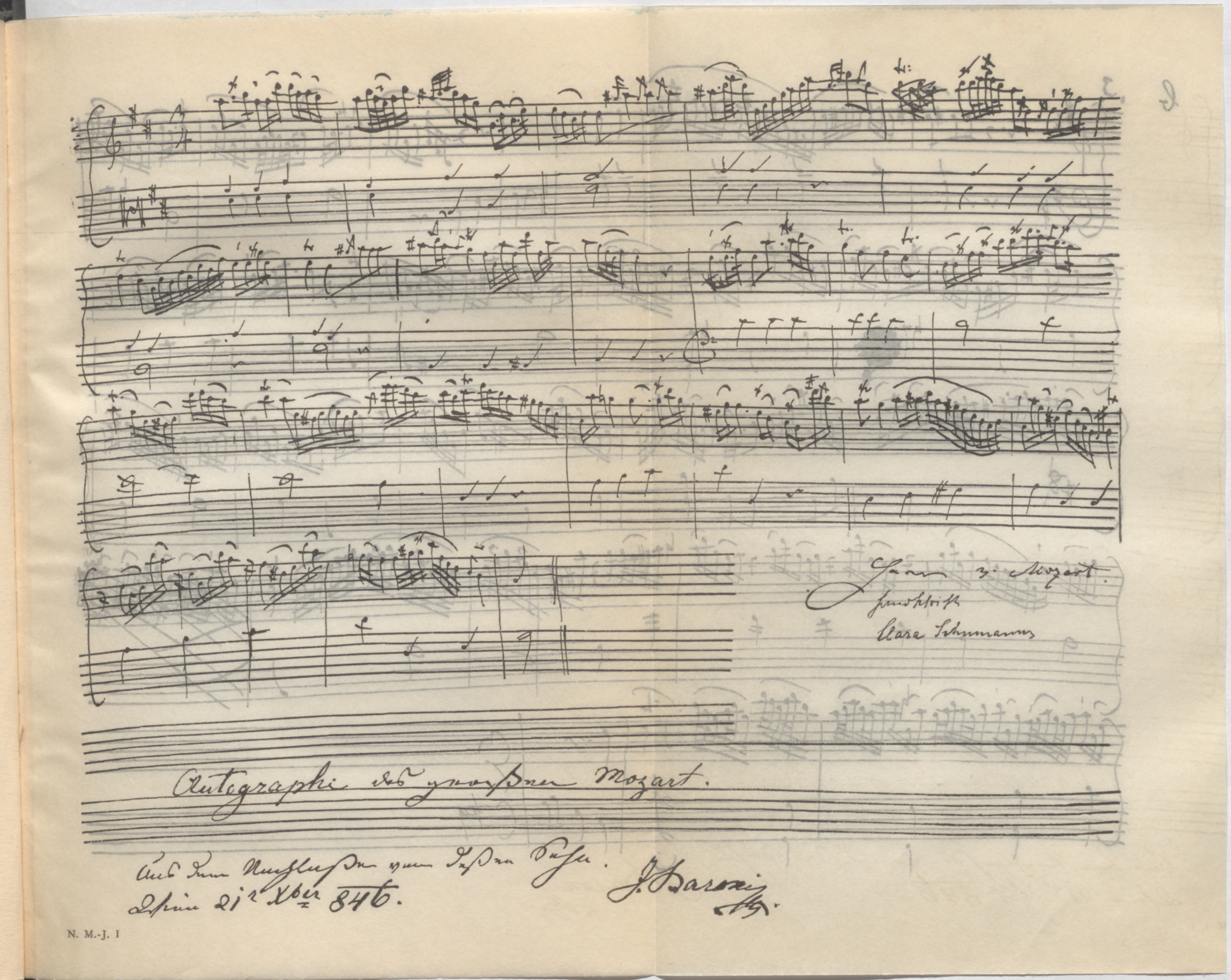
Auf die Verwendung zu einem bereits fertigen Werk deutet einmal hin, daß es sich nicht um fortlaufende Skizzen handelt, sondern um zwei wohl zu einem Satz, aber an verschiedene Stellen gehörige Bruchstücke. Stärker aber scheint ins Gewicht zu fallen, daß die Skizzen Mozarts Personalstil nicht in der uns bekannten Form der Jahre 1767 bis 1769 aufweisen. Sie
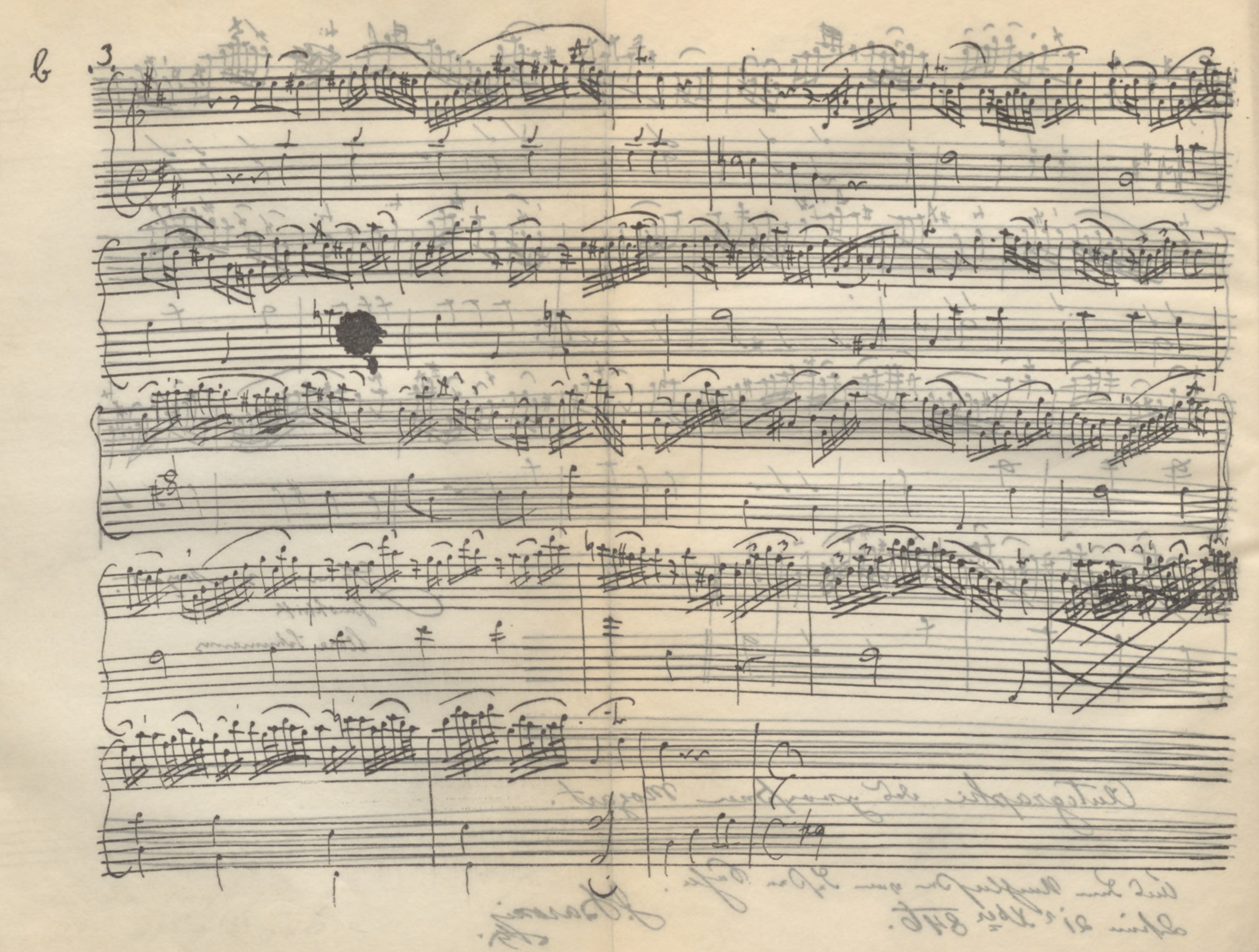
[1] Vgl. Müller von Asow, Ein Skizzenblatt Mozarts zu seinem ersten Klavierkonzert. (Wiener Figaro, März 1941.)

zeigen Mozarts Eigenart stark von einem ihm stilistisch und man möchte auch sagen rassisch nicht adaequaten Vorbild beeindruckt.

So könnte man daran denken, daß der Satz, für den die Skizzen bestimmt waren, vielleicht der Mittelsatz von KV. 40 war; daß er aber der Tonartengleichheit wegen verworfen wurde. Wahrscheinlicher noch wäre, daß die Skizzen im Mittelsatz von KV. 41 hätten Verwendung finden sollen, aber nicht ausgeführt wurden wegen der Taktgleichheit mit dem ersten Satze, oder weil der Anschlußsatz im Viervierteltakt, von dem wir nur das gis kennen, nicht der beabsichtigten Wirkung entsprach. Es ist aber ebenso gut möglich, daß sich Mozart die Skizze für ein viertes „Pasticcio-Konzert" gemacht hat, das nicht fertiggestellt wurde oder nicht mehr erhalten ist.

Der Wert der Skizze für die Mozartforschung liegt darin, daß sie aufs neue belegt, mit welcher Sicherheit der zwölfjährige Mozart seine Skizzen niederschrieb und daß er durchaus mit den Stilelementen der norddeutschen Klaviermusik seiner Zeit vertraut war.


Autographe des grossen Mozart.
Clara Schumann



Studien an Mozarts Hammerflügel

Von Rudolf Steglich

Ein großer Zeitgenosse Mozarts hat unser Denken und Urteilen aus bodenloser Begrifflerei wie platter Oberflächenerfahrung zu entführen versucht, indem er die Erkenntnis verfocht: „Anschauungen ohne Begriffe sind blind. Begriffe ohne Anschauungen sind leer." Diese Sätze des Philosophen Kant scheinen uns wohl einfach und selbstverständlich, doch ist es gerade auch in der Musikforschung nicht leicht und war bisher auch keineswegs immer selbstverständlich, sich danach zu richten.

Galt doch manchem die Anschauung, die ja zunächst immer etwas „Subjektives" ist, eben deswegen als untauglich für methodische wissenschaftliche Arbeit — nur daß die eigene subjektive Anschauung eben doch unwillkürlich weiterwirkte unter dem „objektiven" methodischen Mäntelchen, während die im „Objekt" des Kunstwerks beschlossene, sein Wesen bestimmende „subjektive" Anschauung des Meisters unerkannt vergewaltigt wurde. Um das Musikwerk nicht nur leer, nicht nur seine Schale ohne den Kern, seine Form ohne das Leben zu begreifen oder gar etwas ihm Wesensfremdes hineinzulegen, müssen wir versuchen, mit Hilfe unserer eigenen Anschauungskraft durchzudringen zu der Anschauung, die von seinem Schöpfer in ihm ausgeformt wurde und die allein uns den vollen, lebendigen Begriff des Werkes geben kann.

Nun ist aber Anschauung in Musik und Musikforschung zuallererst An-Hörung, Klangvorstellung mit allem, was darin lebt an Raum- und Zeit-, Körper- und Bewegungsempfindung, an Kraft und Haltung, überhaupt an leibseelischem Leben — und das ist viel mehr und viel bedeutsamer, als man gemeinhin glaubt. Wir müssen also versuchen, die Musik in dem lebendigen Klang zu hören, in dem sie ihr Schöpfer empfand.

Ist das aber überhaupt möglich, zumal bei Musik vergangener Zeiten? Welcher Weg führt uns etwa zu dem Mozartischen Klang und bewahrt

unsere Mozartkenntnis davor, in leere oder aus Mozart-fremden Anschauungen abgeleitete, irreführende Begriffe zu verfallen?

Prüfen wir, ob uns hier der Hammerflügel helfen kann, den Mozart selbst besessen, ja besonders geliebt hat und den das Mozarteum in Salzburg als eines seiner kostbarsten Besitztümer bewahrt. Und wenn der Klang dieses Flügels nicht etwas Nurklavieristisches wäre, sondern eben auch etwas Mozartisches, das er nun unseren Ohren sinnfällig machen kann: so hätte er auch dem Geiger, dem Orchesterleiter, ja selbst dem Sänger etwas zu sagen, die heute auch nicht ohne weiteres den wesentlichen Mozartklang in Ohr und Instrument und Stimme haben.

*

Auf dem Wege vom alten Musikinstrument zur künstlerisch wie wissenschaftlich stichhaltigen Klanganschauung stehen allerdings viele Fragezeichen. Man kann mit ihnen nicht im Handumdrehen fertig werden. Sie fordern eindringliche Bemühung, um den Weg fraglos frei und sicher zu machen.

Das erste dieser Fragezeichen betrifft das Verhältnis zwischen Klavierklang und Klavierwerk. Kann der Klang eines alten Hammerflügels wirklich dem idealen Klangbild entsprochen haben, das damalige Meister von ihren Klavierwerken in der Seele trugen? Meint doch heute noch mancher, der im modernen Klavierklang lebt: hätten die alten Meister schon den modernen Flügel gekannt, so wäre ihnen sein Klang gewiß als die ideale Vollendung der kümmerlichen Möglichkeiten ihrer eignen Zeit erschienen, also wären auch ihre Klavierwerke erst auf unsern heutigen Instrumenten vollendet herauszubringen! Das würde aber heißen, daß der musikalische Klang nichts mit der Ganzheit des seelischen Lebens zu tun hätte, die jedem Menschen und jeder Lebensstufe, auch den geschichtlichen Lebensstufen der Völker und Rassen eigen ist, daß Polyhymnia nicht, wie Schiller meinte, im Klang die Seele ausspricht, sondern daß der Klang etwas Äußerliches, Zufälliges, Auswechselbares sei. Das aber widerspräche allen Erfahrungen und Forschungsergebnissen. Wir haben vielmehr allen Grund, von vornherein zu vermuten: so wenig etwa das Klavierwerk Max Regers die Vollendung des Klavierwerkes Mozarts ist, so wenig ist auch der neuzeitliche

Flügel die Vollendung des Mozartflügels. Beide sind vollkommen in ihrer Art.

Allerdings hat es auch im Instrumentenbau zu allen Zeiten Meister und Pfuscher, gute und schlechte Instrumente gegeben. Also hat gewiß nicht jedes Instrument, das zu Lebzeiten eines alten Meisters gebaut wurde, ihm genügen können. Wenn aber ein Instrumentenbau*meister* ein Instrument baute und ein großer schaffender Musiker dieses Instrument sich wählte und besonders liebte, so können wir mit guten Gründen vermuten, daß der Klang dieses Instruments seinem Wesen und Werk entsprach.

Das nächste Fragezeichen muß also dem Verhältnis Mozarts zum Hammerklavier überhaupt gelten. Es kommt wohl vor, daß einem Musiker ein Instrument nicht liegt, daß man es also auch nicht gerade als ihm wesensgemäß ansprechen kann, daß er es aber trotzdem aus äußeren Gründen gespielt und mit Werken bedacht hat. Das trifft aber in unserem Fall keineswegs zu. Zwar ist Mozart im Vaterhause nicht am Hammerklavier, sondern am Klavichord aufgewachsen, überdies wurde er selbstverständlich auch mit Kielflügel und Orgel vertraut gemacht. Sogar auf der Fahrt nach Paris und London hielt ihn der Vater zur Klavichordübung an: er kaufte Mitte August 1763 in Frankfurt „ein artiges Clavierl vom H(errn) Stein in Augsburg, welches uns wegen dem Exercitio auf der Reise große Dienste tut." Und das Klavichord war ihm zeitlebens das fürs Komponieren geeignetste Instrument — er wollte es am liebsten gleich beim Schreibtisch haben[1]. Auf der großen Reise 1777/78 aber, die ihn erst so recht mit der neuen Welt des Hammerklaviers bekannt machte, wurde er auch sogleich einer ihrer ersten Führer. „Er spielet aber viel anderst als zu Salzburg, denn hier sind überall Pianoforte, und diese kann er so unvergleichlich traktieren, daß man es noch niemals so gehört hat", schreibt die Mutter

---

[1] Brief vom 3. Oktober 1778 auf der Rückreise von Paris an den Vater: „. . . wenn ich das kleine Clavierl, daß der fischetti und Rust gehabt hat, zu meinem Schreibtisch haben könnte, wäre es mir sehr lieb . . .". — Dem Thomaskantor Doles bot Mozart, als er ihn im April 1789 in Leipzig besuchte, einen ansehnlichen Preis für dessen Silbermann-Klavichord, allerdings vergeblich (Allgem. musikalische Zeitung 1807). — An dem heute im Salzburger Mozart-Museum bewahrten Klavichord hat Mozart nach Konstanzes Zeugnis seine letzten Werke komponiert, vor allem die „Zauberflöte", den „Titus" und das „Requiem".

am 28. Dezember 1777 aus Mannheim. „Seine Fertigkeit auf dem Clavier (Klavichord!) und dem Fortepiano ist ganz unaussprechlich“, heißt es in einem späteren Urteil[2]. Und er selbst schreibt von jener Reise am 7. Februar 1778 an den Vater, daß das Klavier (hier allgemein gesagt für Klavichord und Hammerklavier) zwar im Verhältnis zum Komponieren „nur meine Nebensach, aber Gott sei Dank eine sehr starcke Nebensach“ sei.

Welch lebhaften Anteil er dabei auch an dem technischen Ausbau des Instruments nahm, das ist am ausführlichsten bezeugt durch den Brief vom 17./18. Oktober 1777 aus Augsburg an den Vater, in dem er die Vorzüge der Steinschen Pianoforte beschreibt. War doch auch das Hammerklavier damals mehr als andere Musikinstrumente in lebendiger Entwicklung begriffen, weil es dem Klangempfinden der Zeit wie kaum ein anderes Instrument durch seine Ausbaumöglichkeiten zu folgen vermochte. Daher spiegelt es auch Wesen und Wandlungen jenes Klangempfindens noch bis weit in das neue Jahrhundert hinein besonders aufschlußreich wieder. Wieviel mag also Mozart jenes Hammerinstrument bedeutet haben, das in Wien sein Eigentum wurde und ihm bis zuletzt das Liebste blieb!

*

Die gestrenge Wissenschaft ist hier freilich verpflichtet, ein weiteres Fragezeichen aufzurichten: ist denn die Echtheit jenes Mozartflügels im Salzburger Geburtszimmer einwandfrei erwiesen? Da steht es nun mit diesem Flügel viel besser als mit so manchem anderen Instrument, das gern mit einem großen Namen verbunden wird. Unzweifelhaft ist der Flügel, den das Mozartmuseum in des Meisters Geburtszimmer bewahrt, das Hammerinstrument, das Mozart im letzten Jahrzehnt seines Lebens besaß und das er besonders hochschätzte. Das ergibt sich zunächst aus seiner zuverlässig bezeugten Geschichte.

Mozart hat diesen Flügel, nach schriftlicher Erklärung seines Sohnes Carl an das Mozarteum, „nie aus seinem Studierzimmer entfernt“, es sei denn, er mußte ihn anderwärts spielen, denn er „bediente sich nur ausschließlich dessen bei allen solennen Gelegenheiten“. Darüber berichtet Vater Leopold bei seinem Besuch in Wien am 12. März 1785 an die

[2] Bericht der Musikalischen Real-Zeitung 1789 S. 191 (aus Dresden).

Tochter: „Deines Bruders Forte-piano Flügel ist wenigstens 12 mahl, seit dem ich hier bin, aus dem Hause ins Theater oder in ein anderes Haus getragen worden." Und er fügt hinzu: „Er hat ein großes Forte piano pedale machen lassen, das unterm Flügel steht und um 3 Spann länger und erstaunlich schwer ist, alle Freytage auf die Mehlgrube[3] getragen wird und auch zum Grafen Zichy und Fürst Kaunitz getragen wurde." Schon vorher hatte eine gedruckte Ankündigung der „großen musikalischen Akademie" darauf hingewiesen, daß Mozart „ein besonders großes Forte piano Pedal beim Phantasieren gebrauchen wird". „Welch Wunder! Unter seinen Fingern wurde das Klavier ein ganz anderes Instrument. Er hatte es durch ein zweites Klavier verstärkt, welches ihm als Pedal diente." So berichtet der Arzt Dr. Joseph Frank, dem Mozart im Klavierunterricht auf seinem Flügel vorspielte. Das war ein Jahr vor des Meisters Tode.

Das Nachlaßverzeichnis vom 9. Dezember 1791 führt das Instrument als „1 Forte Biano mit Pedal" auf und schätzt seinen Wert auf 80 Gulden.

Die Witwe Konstanze verkaufte es nicht, sie behielt es fast zwanzig Jahre hindurch. Als dann ihr Sohn Carl, der nach des Vaters Tode bei Franz Duschek in Prag ein guter Klavierspieler geworden war, nun aber als österreichischer Staatsbeamter in Mailand lebte, um Besorgung eines guten Wiener Flügels bat, entschloß sie sich, ihm des Vaters Instrument zu schicken — das Pedal scheint damals nicht mehr vorhanden gewesen zu sein. Sie schreibt ihm am 17. Januar 1810[4]: „Was die Preiße der piano forte betrifft, muß ich dir sagen daß sie ietz so hoch stehen daß ich nicht glaube daß du dir eins kaufen kanst. . . . Nun will ich dir aber das opfer bringen, dir, wen es sich thuen läßt, das von deinem Vater zu schicken. Es ist noch so gut wie es war, und ich möchte sagen noch Beßer als es war, erstens weil ich sehr acht darauf gab, und 2t weil Walter von dem es ist, so freundschaftlich war mirs einmahl wieder ganz neu zu Befüttern und her zu stellen. Ich hatte es seit her vielmahl verkaufen können („Die reisenden Engländer suchen Claviere theuer zu kaufen, die Mozart zugehört hatten", bemerkt einmal ihr zweiter Gatte Georg Nikolaus von

---

[3] Ein Gasthaus, in dessen Saal Konzerte der Aristokratie stattfanden.

[4] Rudolf Lewicki, Konstanze und Nissen an Carl Mozart. Mozarteums-Mitteilungen 1. Jg. (1919) Heft 4 S. 17ff.

Nissen[5]), allein ich habe es so lieb, wie meine Kinder und gönne es daher keinem Menschen, als dir, wenn du mir versprichst so acht wie ich darauf zu haben und es nie von dir läßt. und schließ ich in der überzeugung daß dir dieser Brief viele Freude machen wird . . ." Konstanze bemüht sich dann, wie aus weiteren Briefen vom 24. Januar und 24. Februar hervorgeht, um sichere und nicht zu teuere Beförderung des kostbaren Flügels, bis sie endlich am 7. Mai berichten kann: „Ich eile dir zu sagen: daß ich soeben von Bridi komme und 5 *F* für dich bezahlt habe, damit du das Piano-forte deines Vaters so gleich bekomst. Es gehet noch diese Woche mit dem Vetturino Christoforetti ab . . . du siehst daß ich Mütterlich mit dir verfahre und daß ich dir noch das glück verschaffe dein P:f: so geschwind wie möchlich in die Hände suche zu Bringen — wenn du es nur auch schon hettest, ich glaube es nicht mehr erleben zu können, so sehr wünsche ich es, weil ich weiß wie lieb es dir seyn muß, und wie hart ich es, wenn es nicht für d i ch ware, verließ, weñ du es nur halb so lieb hast als ich es hatte so läßt du es n i e von dir. — Dein Bruder wird wohl ein wenig Eyfersichtig darüber werden, um so mehr da er mir so oft schrieb daß er ein so schlechtes habe worauf er in gefahr sey die finger zu Brechen; allein dies rührte mich nicht, indem er mehr geld als Du hast hat und sich eins schaffen kan. indesen ist es nicht nöthig daß er etwas davon weiß, den er wird fest glauben, daß ich es mit nach Dänemarck nehme, und dabey laßen wir ihn so lange wie möchlich . . ." Am 22. Mai meldet dann Nissen selbst die vollzogene Absendung, und Konstanze fügt bei: „Wie freue ich mich, das *P:f:* einmahl auf dem wege und bald in Deinen Händen zu wißen. schreibe mir nur ja gleich wen, und wie es angekomen ist!" In ihren nächsten Briefen fehlen nicht gute Wünsche, „daß diese Zeilen dich bey Deinem P: F: wohl antreffen", bis endlich, schon nach der Übersiedelung in die dänische Heimat Nissens, ein Brief aus Kopenhagen vom 13. November meldet: „Es freud mich daß das *Piano forte* noch in gutem stande ist und ich hoffe daß du es noch lange so haben wirst." Und schon am 10. Dezember fragt sie wieder: „was macht dein *Pianoforte*? führt es sich noch im̃er recht gut auf?" Nissen läßt

[5] Rudolf L e w i c k i, Aus Nissens Kollektaneen. Moz. Mitt. 2. Jg. (1919) Heft 1 S. 29.

ihr selbst nun ein neues Instrument von Matthäus Stein aus Wien kommen; bis dahin behilft sie sich mit einem Klavichord.

In all dieser Sorgfalt und Liebe, mit der dieser Hammerflügel von den Seinen umhegt wird, klingt gewiß auch die Liebe nach, die Mozart selbst für sein Instrument empfand. So sorgte denn auch Carl Mozart in seinen Altersjahren dafür, daß es in der Zukunft die rechte Heimstätte fand. Als man zur Jahrhundertfeier des Geburtstags seines Vaters rüstete, bot er es durch Vermittelung seines damals in Salzburg lebenden Freundes Johann von Finetti dem Mozarteum als Geschenk an. Finetti erwidert ihm am 24. Dezember 1855[6]: „. . . das von Ihnen gemachte großmüthige Anerbieten des Klaviers dessen sich Ihr H. Vater bediente . . . theilte ich dem Comité des hiesigen Mozarteums mit. . . . (es) hat mit der größten Freude und dem innigsten Danke obiges Geschenk angenommen und zugleich für dessen Empfang und Beförderung hierher gesorgt. So wird also das hiesige Mozarteum mit einer Reliquie bereichert, welche zu dessen Glanze und Wichtigkeit unendlich beitragen wird.“ Am 10. März 1856 bestätigte Carl dem Mozarteum schriftlich, daß das geschenkte Instrument „in den letzten 10 Jahren seines Lebens dem ehemaligen k. k. Österr. Hofkapellmeister Wolfgang Amade Mozart angehörte“. Seitdem befindet sich der Flügel in des Meisters Geburtsstadt in der Obhut des Mozarteums.

*

Die Besucher der Salzburger Mozart-Stätten finden ihn im Geburtszimmer: ein äußerlich schlichtes, schlankes, edelgeformtes Instrument mit rötlich getöntem Gehäuse in deutschem Nußbaum auf fünf einfachen Vierkantfüßen, 2,24 m lang, 0,99 breit, 86,5 hoch, davon 0,27 Korpushöhe. Die Klaviatur — Untertasten mit Ebenholz-, Obertasten mit Beinbelag — umfaßt fünf Oktaven von F_1 bis f^3. Wie alle Teile des Instruments zeigt auch die Auslösungs-Prellmechanik mit ihren feinen belederten Hämmerchen sauberste Meisterarbeit. Zwei Kniehebel heben mittels Zugdraht beiderseits der Klaviatur die Dämpfung. Zum Vorziehen und Zurückschieben des Moderator-Tuchstreifens ist in der Mitte des Vorsatzbretts ein

[6] Rudolf Lewicki, Johann v. Finetti an Carl Mozart. Moz. Mitt. 2. Jg. (1919) Heft 1 S. 14.

Zugknopf angebracht. Das aufgesetzte Notenpult gibt bei aller Sparsamkeit und Gemessenheit seines Schmucks dem sachlich edlen Aufbau des Instruments eine festlich wirkende Krönung. Schon das Äußere dieses Hammerflügels offenbart klassischen Geist.

Der Name seines Erbauers ist auf dem Instrument selbst nicht zu finden. Doch ist erwiesen, daß Konstanzes Angabe, er sei von Anton Walter gebaut, zutrifft. Walter (wie auch die jüngeren namhaften Wiener Klavierbauer: die Geschwister Stein, Andreas Streicher und Conrad Graf schwäbischer Herkunft — im Jahre 1752 zu Neuhausen an den Fildern geboren[7]) galt in den achtziger und neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts als der erste Klavierbaumeister Wiens. Das „Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag" nennt ihn 1796 „denjenigen Künstler, der sich bisher am berühmtesten gemacht hat und der gleichsam der erste Schöpfer dieses Instruments (des Hammerklaviers) bei uns ist". Daß der Mozart-Flügel von ihm gebaut wurde, und zwar anfangs der achtziger Jahre, also in den ersten Jahren von Mozarts Wiener Zeit, ergibt mit Sicherheit der Vergleich mit signierten Walter-Flügeln, die allerdings nur in geringer Zahl erhalten sind. Drei der Sammlung historischer Musikinstrumente im Pianohaus Rück in Nürnberg gehörige, der erste vom Ende der siebziger Jahre, der zweite (für die Herzogin Dorothea von Kurland gebaut) vom Anfang der neunziger, der dritte — schon Walter und Sohn gezeichnet[8] — um 1810 entstanden, ferner ein um 1800 gebauter, den die Familie Mauckner in Gars am Kamp durch Vermittelung von Dr. Ulrich Rück 1937 dem Mozarteum schenkte, und ein wohl gleichaltriger, den das Museum in Linz bewahrt[9], alle zeigen sie unverkennbar die gemeinsame Herkunft. Sie haben im wesentlichen bis in Einzelheiten der Mechanik hinein die gleiche Bauart. Aus der Aufnahme gewisser Neuerungen wird

[7] Vgl. den Aufsatz von Gottfried v. Franz im vorliegenden Jahrbuch.

[8] Mit „Anton Walter und Sohn" gezeichnete Instrumente, die ins zweite und dritte Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts gehören, sind noch mehrfach erhalten, so im Kunsthistorischen Museum Wien, im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, in der Sammlung Hösch in Kabel, in der M. Steinert Collection in New Haven Conn., dazu in der Leipziger Sammlung ein Nähtischklavier.

[9] Vor kurzem hat auch das Kunsthistorische Museum Wien einen Flügel von Anton Walter erworben.

dabei die zeitliche Abfolge ihrer Entstehung deutlich: so wird die Dämpfung bei dem ältesten jener Flügel noch durch Handzüge beiderseits der Klaviatur gehoben; bei dem Mozart-Flügel aber führen dort, wo ehedem die Hände zugriffen, beiderseits Drähte durch den Instrumentenkörper hinab, so daß der Angriffspunkt nun in Kniedrücker verlegt werden kann — hier noch mittels schlanker Holzstäbe; bei den späteren Flügeln machte der zunehmende Gebrauch der „Maschine, wo man mit dem Knie drückt“ (mit Mozart zu reden) viel kniefestere Konstruktionen nötig. Jene beiden ältesten Flügel bedienen den Moderatorzug durch einen Zugknopf in der Mitte des Vorsatzbrettes, die späteren durch einen zweiten Kniedrücker.

Genaue Übereinstimmung, wie sie Instrumente der gleichen Werkstatt später zeigen, ist damals, als Normierung und Serienbau noch nicht eingeführt waren, auch im übrigen nicht zu erwarten. Der Vergleich einiger Maße jenes ältesten Rückschen Walterflügels, des Mozart-Flügels, des Flügels der Dorothea von Kurland in der genannten Sammlung und des zweiten Mozarteumsflügel möge ein Bild davon geben:

	R 1	M 1	R 2	M 2
Klaviaturbreite in cm	82,2	83,0	82,3	84,6
Tastenbreite des a^1 in mm	22,3	21,9	22,4	21,9
Untertastentiefe	13,2	13,5	13,3	13,3
Obertastentiefe	9,2	9,2	9,0	9,0
Tastenlänge des f^3 in cm	42,1	45,5	44,1	45,1
Teilungspunkt der f^3-Taste	19,0	26,4	25,3	26,1
Hammerstiel des f^3 vom Drehpunkt bis zum Ende	11,6	10,5	11,8	12,2

Dazu kommen noch andere Unterschiede. Bedeutsam ist, wie sich zeigen wird, daß allein der Mozart-Flügel keine Vorderstiftführung der Tasten, sondern Fächerführung mit Schnurbefestigung, zudem besonders starke Mittelstifte und hohe, blockartige Backen hat, während die drei andern flache Backen und dünne Stifte haben. Die Tasten der tiefsten Töne sind nur bei dem ältesten Rück-Flügel von gleichem Holz wie die übrigen, beim Mozart-Flügel sind die vier ersten, beim zweiten Mozarteumsflügel die fünf ersten aus Buche, beim Dorotheenflügel die sechs ersten aus Linde, davon die ersten fünf mit Bleieinlagen. Nur bei diesem und dem Mozart-

Flügel sind die Hammerkerne abgefast. So ist jedes dieser Instrumente bei aller Familienähnlichkeit doch ein Stück für sich.

*

Nachdem zweifellos feststeht, daß jener Flügel des Mozarteums wirklich das eigene und liebste Hammerklavier Mozarts war, erhebt sich eine weitere große Frage: kann er uns nach anderthalb Jahrhunderten wirklich noch seinen ursprünglichen Klang hören lassen?

Das hängt zunächst selbstverständlich vom Stande seiner Erhaltung ab. Glücklicherweise ist das kostbare Instrument, wie wir sahen, immer in Händen gewesen, die seinen Wert kannten, gerade auch — wie die Fürsorge Konstanzes zeigt — seinen Wert als Klangträger. Deshalb scheute Konstanze auch nicht davor zurück, die zu Mozarts Lebzeiten abgenutzten Teile, vor allem das abgespielte, hart gewordene Hammerkopfleder, entfernen und erneuern zu lassen, wie das vordem wohl auch schon Mozart selber gelegentlich tun ließ — darauf scheint Konstanzes Ausdrucksweise „einmal wieder ganz neu zu befüttern" hinzudeuten. Sie konnte gewiß sein, daß diese Erneuerung durch Anton Walter selbst dem Flügel erst recht den einst von Mozart geliebten Klang sichere.

Danach konnten freilich die weiten Reisen des Instruments von Wien nach Mailand 1810, von Mailand nach Salzburg 1856, und die 46 Mailänder, die mehr als 80 Salzburger Jahre mit allen Einflüssen der wechselnden Jahreszeit und Witterung nicht spurlos an ihm vorübergehen, vor allem nicht an dem Saitenbezug, aber auch nicht an den Holz- und Tuch- und Lederbestandteilen. Gutgemeinte Ausbesserungsversuche wurden hier und da notgedrungen mit unzulänglichem, falschem Material unternommen. Wohl blieb der Flügel dabei vor nicht wiedergutzumachenden Schäden bewahrt. Doch litt naturgemäß im Laufe der Zeit nicht nur sein Äußeres, noch mehr auch sein Klang. Sein Zustand entsprach schließlich, wie im Kreise des Mozarteums selbst festgestellt wurde, weder den Grundsätzen unserer Zeit für die Bewahrung so wertvoller Museumsstücke, noch den Anforderungen wirklicher Ehrfurcht vor dem durch die Hände des Meisters geweihten Instrument. Denn diese Ehrfurcht kann doch nie und nimmer auch dem gelten, was die Zeit nach Mozarts Tode an ihm verdarb.

So kam es zu Erwägungen und Voruntersuchungen über eine geschichtlich getreue Wiederinstandsetzung.

Eine solche Wiederherstellung — wie sie 19 Jahre nach Mozarts Tode bereits der Erbauer des Flügels selbst als Freundschaftsdienst für Konstanze ausgeführt hatte — ist allerdings heute sehr schwierig durchzuführen. Wir stehen hier abermals vor einem großen Fragezeichen. Es ist oft schon nicht leicht zu entscheiden, was bei einem Instrument, an dem bereits früher dies und jenes erneuert wurde, wirklich ursprünglich ist. Und ist man sich darüber klar geworden, so ist die Frage, wie und womit abhanden gekommene oder verdorbene oder falsch ergänzte Teile zu ersetzen sind. Da der Klavierbau damals in steter lebendiger Entwicklung begriffen war und die Flügel jener Zeit nicht als Serienware, sondern als persönlich geprägte Schöpfungen eines mit der Musikpflege und ihren Trägern eng verbundenen, höchstverfeinerten Kunsthandwerkertums entstanden, kann in Zweifelsfragen nur der Vergleich mit etwa gleichaltrigen Instrumenten desselben Meisters Sicherheit geben. Dann aber ist es oft sehr schwer, materialgerechte Ersatzteile zu beschaffen, z. B. Hammerkopfleder der rechten Art und Gerbung — worauf viel ankommt, weil davon der Klang mit abhängt. Und schließlich könnte auch der beste, auf sein fortgeschrittenes Wissen und Können eingeschworene moderne Klavierbautechniker die Schwierigkeiten einer geschichtlich getreuen Wiederherstellungsarbeit nicht recht bewältigen. Gar zu leicht käme ihm die Meinung dazwischen, daß dem alten Instrument am besten doch mit einer Modernisierung der Mechanik aufzuhelfen sei; damit würde aber auch die Seele des alten Instruments, sein Klangcharakter ins Moderne umgebogen, denn Seele und Technik stehen in steter Wechselwirkung. Eine zuverlässig getreue Wiederherstellungsarbeit erfordert vielmehr besonders geschulte und erfahrene, mit dem Klavierbau jener Zeit durchaus vertraute Kräfte. Die aber sind heute sehr, sehr selten.

*

Nachdem das Mozarteum sich der sachkundigen, in solchen Aufgaben bereits bewährten Mitarbeit des Nürnberger Hauses Rück versichert hatte, entschloß es sich im Herbst 1936 zur geschichtlich getreuen Wiederherstellung des Mozart-Flügels und zugleich jenes zweiten ihm geschenkten

Walter-Flügels. Dieser zweite stellte eine besonders schwierige Aufgabe, denn man hatte ihm einst ein gutes Stück seiner Länge abgeschnitten — ein Schicksal, das in den Zeiten biedermeierlicher Wohnungsenge so mancher stattliche alte Flügel erlitt. Für die Arbeit an beiden Walter-Flügeln konnte es nur vorteilhaft sein, daß die gleichzeitige Erneuerung es ermöglichte, etwaige Zweifel durch genauen Vergleich zu klären.

Die Untersuchung des Mozart-Flügels vor Beginn der Arbeiten ergab folgenden Befund und machte daher entsprechende Maßnahmen notwendig[10]:

Der Resonanzboden und der angrenzende Blindboden wiesen eine Anzahl Schwundrisse auf. Diese wurden nach genügender Austrocknung mit altgelagertem Resonanzbodenholz ausgespahnt. Den Resonanzboden herauszunehmen und neu zu berippen war nicht erforderlich — ein Beweis der meisterlichen Arbeit des Erbauers Anton Walter.

Der Anhang, d. i. die längs der Flügelwand verlaufende Holzleiste, auf der die Anhängestifte für die Saiten stehen, hatte sich im oberen Diskant und im tiefsten Baß von der Seitenwand gelöst. Er wurde im Diskant verleimt, im Baß mußte er bis zum 11. Saitenchor erneuert werden. Um jedem Wiederablösen vorzubeugen, wurde der ganze Anhang überdies mit Holz verdübelt, wie es auch die alten Klavierbauer öfters taten.

Der Stimmstock, in dem die Stimmwirbel stehen, an sich gesund, hatte sich infolge der Saitenspannung geworfen. Daher hatten die Saiten durch Verschränkung der Stegstifte gewaltsam auf den Steg herabgezogen werden müssen, sonst hätten sie bis zu 2 mm darüber in der Luft geschwebt. Durch einen neuen Steg wurde das Übel behoben und der gleichmäßige Saitendruck wiederhergestellt. Der alte Stimmstock wurde belassen, aber auf der Unterseite durch ein Querfurnier abgesperrt, um weiterem Verziehen vorzubeugen.

Die Stimmwirbel, ursprünglich gewiß gleichmäßig in Form und Aufstellung, standen in verschiedener Höhe und Stärke, einige auch gelocht, also als spätere Ergänzung klar erkennbar, durcheinander. Die im Laufe

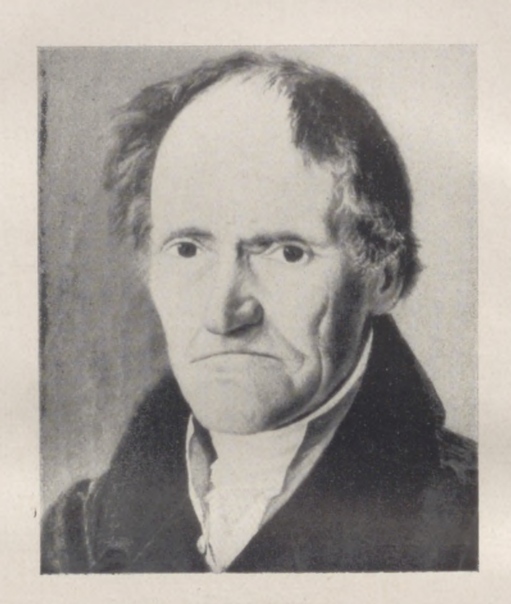
---

[10] Nach den Niederschriften des Befundes vor der Instandsetzung am 8. Februar 1937 und nach der Instandsetzung vom 12. Juli 1937.



Mozarts Flügel

(Mozartmuseum Salzburg)



Anton Walter
Mozarts Klavierbauer

der Zeit unsachgemäß ergänzten wurden durch originale Walter-Wirbel aus dem zweiten Walter-Flügel ersetzt.

Viele Saiten waren in falscher Stärke und ehedem ungebräuchlichem Material (Kupfer im Baß!) aufgezogen, als offensichtlicher Notersatz; einige fehlten; der ganze Stahlbezug war stark angerostet. Also mußte der Bezug erneuert werden gemäß der auf dem Steg mit Bleistift verzeichneten alten, möglicherweise noch auf Walter selbst zurückgehenden Nummern der Saitenstärken und in Anlehnung an vermutlich noch originale oder doch den originalen entsprechende Saiten: der 1. bis 10. Chor mit zweichörigem Messingbezug, der 11. bis 40. mit zweichörigem und der 41. bis 61. Chor mit dreichörigem Stahlbezug[11]. Für den Messingbezug wurde eigens nach alten Mustern angefertigtes, bereits in der Leipziger Sammlung erprobtes Material verwendet, für den Stahlbezug das beste neue Material.

Sämtliche Tuch- und Filzteile mußten wegen Abnutzung und Mottenfraß ersetzt werden. Dazu wurde eigens in den alten Farben eingefärbtes und zum Schutze gegen weitere Mottenbesuche eulanisiertes Material verwandt. Selbstverständlich war auch die Belederung überall zu erneuern. Es wurde hierzu Leder genommen, das in Gerbung und Farbe dem historischen entspricht.

Wie aus dem Klappern der Tasten deutlich zu hören, waren die Mittelstiftlöcher der Tasten ausgeleiert; sie mußten durch Ein- beziehentlich Ansetzen von Holz wieder auf die rechte Weite gebracht werden. Eingerissene Pergamentachsen der Auslöser waren durch neue zu ersetzen. Die Auslöserfedern mußten durchgehends erneuert werden. Der Zugknopf des Moderatorzuges in der Mitte des Vorsatzbretts, früher unsachgemäß ergänzt, wurde nach dem Originalknopf des älteren Rückschen Walterflügels erneuert. Die knarrenden Kniehebel wurden wieder geräuschlos gangbar gemacht, das Gehäuse wo notwendig ausgebessert, das Ganze gereinigt und zur besseren Erhaltung des Holzes leicht überpoliert. Die Füße, die verschiedene Länge hatten, wurden durch entsprechende Verlängerung am unteren Ende ausgeglichen. Sie waren, wie die Untersuchung ergab, früher einmal teilweise abgeschnitten worden. Auch war deutlich zu sehen, daß der sechste Fuß, der Mittelfuß an der Längsseite, neue Zutat war, er wurde

---

[11] Genaue Messungen im Anhang der Niederschrift vom 8. Februar 1937.

daher entfernt. Übrigens steht auch dokumentarisch fest, daß jener sechste Fuß noch gar nicht so alt ist. 1866 bezeugt Franz Lorenz in seinem Buch über Mozart als Klavierkomponist[12], daß der Flügel nur „5 ziemlich dünne viereckige Füße" habe — aus den Worten „ziemlich dünn" klingt wohl schon die Furcht heraus, der Flügel möchte eines Tages umfallen, wenn man ihm nicht noch rechtzeitig mit einem weiteren Fuß zu Hilfe käme; der Katalog des Mozart-Museums führt aber noch bis in unser Jahrhundert hinein nur fünf Füße auf!

Schon aus diesem rein materiellen Befund des Flügels vor der Wiederherstellung und aus den Maßnahmen der Erneuerung geht hervor, daß das Waltersche Instrument durch die Instandsetzung erst recht wieder zu dem Flügel wurde, wie ihn Mozart besaß.

Nachdem die Arbeiten so weit gediehen waren, wurde das für die Regulierung der Mechanik notwendige Einspielen vorgenommen. Hiernach erfolgte die letzte Regulierung.

Vordem schon, am 15. Mai, hatte Prof. Dr. Helmut Schultz, Leipzig, die Wiederherstellungsarbeit begutachtet und die „betonte Eignung des Mozartflügels für den Vortrag klassischer Klaviermusik" festgestellt. In der zweiten Junihälfte konnte das Instrument verschiedentlich auch praktisch-konzertmäßig erprobt werden: am 23. Juni im Wassersaal der Orangerie zu Erlangen in einer Mozart-Abendmusik des Musikwissenschaftlichen Seminars der Erlanger Universität, am 24. im Gobelinsaal des Germanischen Museums zu Nürnberg und am 30. im Festsaal des Nürnberger Künstlerhauses. In allen diesen 200—300 Hörer fassenden Räumen bewährte sich der Flügel klanglich ausgezeichnet. Immer wieder waren die Hörer freudig überrascht von der klaren, bezwingenden Lebendigkeit der Klangwirkung.

Am 9. Juli 1937 wurde der Flügel in einer Sitzung des Kuratoriums dem Mozarteum in Salzburg wieder übergeben. Wenige Wochen darauf, in einem festlichen Konzert am 21. August im Konferenzsaal der Salzburger Residenz, erklang er zum ersten Mal vor der Öffentlichkeit der Salzburger Festspiele.

*

[12] W. A. Mozart als Clavier-Componist. Breslau 1866, S. 23. Anm. Lorenz verdankt diese Angabe dem damaligen Mozarteums-Sekretär Fr. Jelinek.

Nun ist es endlich so weit, daß wir aus dem Mozart-Flügel seinen Mozart-Klang wieder heraushören können oder — seien wir vorsichtig, denn hier stehen wieder Fragezeichen am Wege! — könnten, wenn der Klang, den der Flügel nun hergibt, sich wirklich im Wesentlichen als sein ursprünglicher Mozartischer Klang erweist. Das wäre der Fall, wenn sich zeigen ließe, daß sein Klangwesen dem entspricht, was auch von anderen Seiten her als das Wesen Mozartischer Musik, jener klassisch-musikalischen Gipfelung des deutschen Menschentums sich offenbart. Dazu genügt aber nicht, daß der Flügel diesen Klang in sich birgt. Wirklich hörbar kann das nur werden, wenn wir es dahin bringen, das Instrument auch mozartisch zu spielen, d. h. ohne die spieltechnischen Vor-Urteile, die wir von den neuzeitlichen Klaviermechaniken und Klavierspiellehren her in Fingern und Köpfen haben, die aber das Mozartinstrument lediglich vergewaltigen würden. Daß der Spieler, der den Mozartklang hervorbringen will, auch über das im engeren Sinne Klaviertechnische hinaus, also nicht nur mit den unmittelbar spielenden Gliedmaßen, vielmehr im vollen Sinne leibseelisch sich in den Menschen Mozart hineinversetzen muß, sei hier nur angedeutet; denn die Beantwortung der vielen, so oft aus Unkenntnis unterschätzten oder übersehenen Fragen, die sich hier erheben, würde eine eigene Abhandlung erfordern. Schließlich aber hilft auch das Mozartischste Spiel nichts, wenn die Hörer den Mozartflügelklang nicht ohne das Klang-Vorurteil, das sie von den ihnen vertrauten modernen Flügeln her in den Ohren haben, hören und werten können.

Zunächst mögen drei verschiedene Urteile über den Klang des Walter-Flügels dartun, wie sich die Ohren im Laufe der Zeiten wandelten. 1796 urteilt das „Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag“ über die Walter-Flügel allgemein: sie haben „einen vollen Glockenton, deutlichen Anspruch und einen starken vollen Baß. Anfänglich sind die Töne etwas stumpf; wenn man aber eine Zeitlang darauf spielet, wird besonders der Diskant sehr klar. Wird aber sehr viel darauf gespielet, so wird der Ton bald scharf und eisenartig, welches jedoch durch frisches Beledern der Hämmer wieder zu verbessern ist.“ Als wichtigste Kennzeichen erscheinen damals also: voller Glockenton, starker voller Baß, sehr klarer Diskant. Daß bei vielgespielten Walter-Flügeln — und das war Mozarts Flügel gewiß! —

öfteres Neubeledern nötig war, darauf deutete ja auch jene Briefstelle Konstanzes hin.

Siebzig Jahre später, 1866, beschreibt Franz Lorenz in seinem schon erwähnten Buche den Klang des Mozartflügels selbst: er sei ziemlich stark und scharf, bei aufgehobener Dämpfung — also im Forte — durchdringend, bei Gebrauch des Moderators überaus weich und zart. Diese Kennzeichnung stimmt noch gut mit jener ersten zusammen, wenn man bedenkt, daß damals der Klang des abgespielten und verhärteten Hammerkopfleders wegen scharf geworden sein mußte.

Im Gegensatz zu diesen beiden Urteilen wird heute der Klang der Klaviere der Mozart-Zeit im allgemeinen oft kurzweg als „zart" bezeichnet — wobei das Wort „zart" leicht in den Verdacht gerät, nur eine der Hochachtung vor dem klassischen Meister zu dankende Beschönigung von „dünn" und „mager" zu sein.

Die auffallende Verschiedenheit der Urteile ist zunächst eine Folge verschiedener Hörgewohnheiten; der heutige Beurteiler nimmt unwillkürlich den ihm vertrauten Klavierklang als Maßstab, erfahrungsgemäß umso mehr, je mehr eine pianistische Facherziehung ein solches Klangideal in ihm festgehämmert hat. Zweitens aber entspringt jene Verschiedenheit verschiedenen Spieltechniken. Wie sich das auswirken kann, dafür haben wir schon vom Anfange des 19. Jahrhunderts eine ergötzliche Schilderung, eine temperamentvolle Variation jenes Satzes des alten Philipp Emanuel Bach, daß man das Klavier „ernsthaft mit einiger Kraft, nur nicht dreschend angreifen, gegenteils aber auch nicht zu heuchlerisch darüber hinwegfahren" müsse[13]: „Klavierpauker und Profane sind für die Klavierinstrumente eben das, was der Mehltau für die Pflanzenwelt ist. Sie sprengen die Saiten zu Dutzenden, schlagen die Tangenten krumm, die Hämmer los, und richten überhaupt die gräßlichsten Verwüstungen an. Unter den Klavierpaukern verstehen wir alle die schiefen Köpfe, welche eine glänzende Tat zu tun glauben, wenn sie aus Leibeskräften auf die Klaviatur losschlagen und ein ganz abscheuliches Gerassel und Gerappel

[13] J. H. E. Nachersberg, Stimmbuch, oder vielmehr: Anweisung, wie jeder Liebhaber sein Clavierinstrument . . . stimmen könne. 2. Aufl. Berlin und Leipzig 1804.

erregen. Doch wollen wir hiermit auf keinen Fall den ängstlichen Schleichern das Wort reden, welche aus purer Delikatesse nicht wissen, ob sie die Claves berühren sollen oder nicht. Diese zimperliche und kraftlose Spielart und jene holprige und polternde sind zwei Extreme, welche ein geschmackvoller Virtuose vermeiden muß.“ In gleichem Sinne sagt Andreas Streicher in seinen „Kurzen Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von den Geschwistern Stein in Wien verfertiget werden“ (Wien 1801): „Es ist zu bedauern, daß, so viele auch Fortepiano spielen, dennoch so wenige danach trachten, es nach seiner wahren Natur zu behandeln. Nichts ist gewöhnlicher, als dieses reichhaltige Instrument so m i ß h a n d e l n zu hören, daß es oft keinen bessern Effekt, als eine klimpernde Harfe oder ein armseliges Hackbret machen kann.“

Wie müßte sich's erst auswirken, wenn der Mozart-Flügel in neuzeitlicher Klaviervirtuosenart gespielt würde, so wie der moderne Flügel seiner Bauart entsprechend gespielt werden muß, mit Einsatz des Hand-, Arm- und Schultergewichts in Schwüngen und Rollungen! Da gibt der alte Walterflügel allerdings nur unangenehme harte, spitzige Töne her. Mozarts Musik kann dabei unmöglich lebendig werden, ja auch die feine Mechanik des Instruments gerät in Lebensgefahr. Daraus wird nun leicht gefolgert: da dieser laute Ton unleidlich ist, kommt für das Mozartspiel auf dem Mozartflügel nur der leise, zarte Ton in Frage. Spielt man aber auf dem alten Flügel in der Art leise, wie es die moderne Mechanik verlangt, mit fast entkräfteten Fingern und vorsichtigem Anschlag, so klingt der Mozart-Flügel wirklich nur dünn und mager. Damit ist aber noch nicht erwiesen, daß er nur solche leisen Töne hervorbringen kann. Vielleicht hat die dem heutigen, nicht aber dem alten Klavier-piano gemäße Spielweise schuld, daß der Ton mager klingt?

*

Wir müssen also die Spielweise suchen, die dem Mozart-Flügel wesensgemäß ist und die den guten Spielern seiner Zeit eigen war. Die deutschen Klavierspieler kamen damals zum Hammerklavier vom Klavichord her, brachten somit auch dessen Spieltechnik mit. Auch Mozart hat, wie wir sahen, im Vaterhause mit dem Klavichord begonnen und zeitlebens das

Klavichordspiel nicht aufgegeben[14]. Allerdings stellte das Hammerklavierspiel auch neue Forderungen. Schon Philipp Emanuel Bach meinte, daß die rechte Behandlung der Hammerklaviere „besonders und nicht ohne Schwierigkeit ausstudiert werden muß“. Und daß Mozart sie eifrig ausstudiert hat, erfuhren wir aus jenem Bericht der Mutter, daß er in Mannheim „viel anderst als zu Salzburg“ spiele, weil hier überall Pianoforte seien, die er in ganz neuer, unvergleichlicher Weise traktiere. Aber das beweist auch, daß das am Salzburger Klavichord erlernte Klavierspiel eine ausgezeichnete Vorschule war für die Einfühlung in die Natur des Hammerinstruments.

Vom Klavichord her kam Mozart zum Hammerklavier mit einer ausgeprägten Fingerdrucktechnik, die einen stetigen, nachdrücklichen, nicht nur punktierenden Einsatz forderte. Der Spieler faßt sich in diesem Fingerdruck gleichsam leibseelisch zusammen. Wem das Spiel auf alten Klavichorden und Hammerklavieren etwa als Verengung und Verkleinlichung, wohl gar als Verkindlichung erscheint gegenüber der mehr ausladenden, weiträumigeren Spielart und Klangwirkung neuerer Klaviere, der hat von jenem eigentlichen Wesen des alten Klavierspiels, jenem Zusammenfassen und Verdichten in Finger und Klang noch nichts verspürt. Das hat nichts von kleinlicher, kindlicher Enge, nichts etwa auch von jenem engen dichten Zusammenrücken, Miteinander-Sichabschließen „am Kamin“ oder beim „Fürchtenmachen“, wie es mancher häuslichen Klaviermusik Robert Schumanns besonders verinnerlicht eigen ist. Das klavichordische Zusammenfassen und Verdichten gerade auch noch zu Mozarts Zeit geschieht nicht wie dieses romantische in sich hinein. Es ist vielmehr gleichsam vorwärts gerichtet und bewegt, aber nicht hinaus in die Weite etwa einer „Träumerei“ oder „fremder Länder und Menschen“, wie es jenes romantische Insichhinein-Verdichten auch bei Schumann

[14] Davon daß die Cembalotechnik im Hammerklavierspiel weiterspuke, wie Eta Harich-Schneider in ihrem Buche über „Die Kunst des Cembalospiels“ (Kassel 1939) behauptet hat, kann auch bei Mozart keine Rede sein. Das bezeugt zum Überfluß auch eine briefliche Äußerung des Vaters vom 20. April 1778: „Wenn du könntest ein gutes Clavichord wie unseres in Paris für dich auftreiben, das würde dir wohl lieber und anständiger sein als ein (Kiel-)Flügel.“

notwendig zum vollen Leben ergänzt, sondern auf ein bestimmtes, klares, eigenes Ziel hin.

Der Klavichordspieler fühlt dieses Ziel auch handgreiflich: in dem steten Gegendruck der berührten schwingenden Saite gegen den durch Taste und Tangente verlängerten Finger. Stoffliches und Geistiges, Wirklichkeit und Ideal sind hier unmittelbar elementar verbunden. Dem Spieler ist es, als gingen die musikalischen Kräfte seines ganzen Wesens durch die Finger hindurch (die stets eng an den Tasten bleiben, als ob sie mit ihnen verwachsen wären) in die Tasten über und weiter in das Instrument hinein unmittelbar in die Saite, das Klangziel. Auch der Hammerklavierspieler läßt seine musikalischen Kräfte durch die Finger in das Instrument übergehen. Aber er fühlt die Saite, das körperhafte klingende Ziel nicht mehr unmittelbar handgreiflich, er fühlt allein den Tastenwiderstand, der nur noch scheinbar unmittelbar ins ideale Ziel, den Klang führt. Es gibt hier keine elementare Verbindung mehr zwischen dem sich einsetzenden Spieler und seinem Zielklang. Doch ist dieser Klang beim Mozart-Flügel klar und fest umgrenzt, eine wirkliche Klang-Gestalt, also ein ideelles und doch auch kernhaftes Ziel.

Trotz des Schwindens jener elementaren Verbindung die Lebenseinheit von Tat und Ziel zu wahren, nicht der Wirklichkeit ins Ideale hinauf zu entschweben, das haben die Hammerklavierbauer und -spieler damals im Grunde als ihre eigenste neue Aufgabe ergriffen. Die Instrumentenmacher gaben dem Hammerklavierton durchaus nichts Entschwebendes, Entrücktes, was damals ebenso leicht gewesen wäre wie ein paar Jahrzehnte später, da das die romantischen Klavierbaumeister (auch als Erben der Empfindsamkeit) wirklich taten; sie gaben ihm vielmehr (auch als Erben der Aufklärung) einen viel klareren Umriß, einen viel festeren Klangkörper, als ihn das Klavichord hatte. Die neue Aufgabe des Klavierspielers aber, jene Lebenseinheit von Ideal und Wirklichkeit auch in Klang und Form des Musizierens zu verwirklichen, fordert weit mehr denn bisher als das in dieser neuen Lage Entscheidende den maß- und richtunggebenden persönlichen Einsatz. Diese Lage, diese Aufgabe und Einsatzweise sind nun nichts Willkürliches und nichts Nurklavieristisches. Sie sind damals in persönlich unterschiedener Ausprägung den Klassikern von Wien und Weimar all-

gemein eigen. Von der elementaren „Generalbaß"-Bindung gelöst, fühlen sie, den gestirnten Himmel über sich, das Gesetz des Handelns, die Verpflichtung zur Harmonie von Ideal und Wirklichkeit umso mehr in der eigenen Brust. Das reife Hammerklavier jener Zeit ist wie kein anderes das Instrument dieses klassischen Geistes.

Zunächst könnte wohl auch die klavichordische Einsatzweise dem Hammerklavier gemäß scheinen, weil sie ihm immerhin einen lebendigen, singenden, innerlich krafthaltigen Ton abgewinnt. Je mehr sich aber der Spieler einlebt, umso mehr öffnen sich ihm die neuen Möglichkeiten des Instruments. Nicht nur — freilich allein nach dem Lauten hin — im Tonstärkebereich. Wesentlicher ist, daß die Finger nicht mehr wie beim Klavichord den Druck auf die Taste und damit auf die Saite während der Tondauer gleichmäßig durchhalten müssen. Sie gewinnen eine neue Freiheit: gleich nach dem Niederdruck braucht beim Niederhalten der Taste nur noch das Gewicht der Taste selbst, nicht mehr auch der Saitendruck ausgeglichen zu werden, damit die Dämpfer nicht vorzeitig herabfallen. Es wird Kraft frei, die nächste Tongebung vorzubereiten. Daraus ergibt sich im Verein mit den vielfachen Abstufungsmöglichkeiten des Hammeranschlags — während solche des Klavichords allerdings verloren gehen — eine neue mannigfaltige Beeinflußbarkeit der Klanggebung. Das legt auch eine neue Verantwortung auf — denn jede Lösung elementarer Bindungen bringt Gefahren mit sich. Wie leicht begnügt man sich etwa, da das Instrument selbst nicht mehr zu stetigem Kräfteeinsatz zwingt, mit gleichsam nur punktierendem Musizieren, das ein voll erfülltes Mitleben ausschließt — ein Beginn des Abgleitens ins Oberflächliche, Leere, Spielerische! Die damaligen Vorrichtungen zum Heben der Dämpfer, zunächst Handzüge, dann Kniedrücker, begünstigen eine solche Spielweise, damit zugleich aber auch neue klangmalerische Wirkungen noch nicht so sehr durch (Ersatz-)Binde- und Färbungsmöglichkeiten, wie die leichter beweglichen Pedale der stärkeren Instrumente nach der Jahrhundertwende. Daher gibt es zwar nirgends in der Klavichordmusik eine leere, spielerische Virtuosität, wohl aber in der späteren Hammerklaviermusik.

In der Mozartzeit und vor allem bei Mozart selbst scheint diese Gefahr noch kaum vorhanden. Welch ein Reichtum an persönlich geprägtem neuen

Leben entfaltet sich da durch das neue Instrument in neuen Klavierwerken! Welche Frische und — bei allen Schatten, die hier und da darüber fallen (im Moderatorzug besitzt der Mozart-Flügel ein eigenes Register dafür) — welche Freudigkeit hat dieser Klang! Eine besondere Art von Freudigkeit ist das. Noch mehr als bloße Freude am lebendigen, klaren, herzhaften Klang: auch Freude an der neuen Verantwortung des Klanggestaltens. Und nicht nur der einzelne Ton, erst recht die Art der Tonverbindungen, die sogenannte musikalische Artikulation, das vielerlei Binden und Abheben und Stoßen der Töne ist davon erfüllt[15]. Schon der Übergang vom gebundenen zum bundfreien Klavichord hatte den Artikulationsbereich erweitert. Aber erst das reife Hammerinstrument der Mozartzeit gewinnt ihm ganz neue Bezirke. Der Spieler kann diese neue Bewegungsfreiheit, das heißt aber auch die Artikulationszeichen Mozarts in seinen Klavierwerken gar nicht lebendig genug nehmen. Hier und in der erweiterten Tonstärke-„Dynamik", immer selbstverständlich innerhalb der von Mozart durch Takt- und Tempovorschrift wohl gekennzeichneten, doch später oft verkannten Bewegung[16], prägt sich das aus, was der Meister selbst als die Hauptsache beim Klavierspiel hervorhob: die „Expression", „der wahre, feine, singende Geschmack".

*

Wer nicht vom Klavichord, sondern vom heutigen Klavier aus zum Mozart-Flügel gehen will, hat es viel schwerer, zu ihm und Mozarts „wahren, feinen, singenden Geschmack" zu kommen, um so schwerer, je weniger er von seiner wohleinstudierten modernen Klavierspieltechnik loskommen kann. Bereits Beethoven forderte ja, daß die Hammerklaviere mehr als zu Mozarts Zeit dem „mit Kraft und Bedeutung" vortragenden Spieler gerecht werden sollten. In der Folge aber hat sich gerade auch in der Klavierspieltechnik die Beziehung zwischen „Kraft" und „Bedeutung" so unmozartisch und unbeethovenisch verflacht, daß Kraft, Dynamik nur noch

[15] Über die Bedeutung der Artikulation in jener Zeit vgl. meine Ausführungen in den Reichsdenkmalen deutscher Musik Bd. 3, Johann Christian Bach, Sechs Quintette, S. VI und 89.

[16] Hierüber vgl. meinen Aufsatz „Takt und Tempo", Deutsche Musikkultur IV (1940) S. 169 ff.
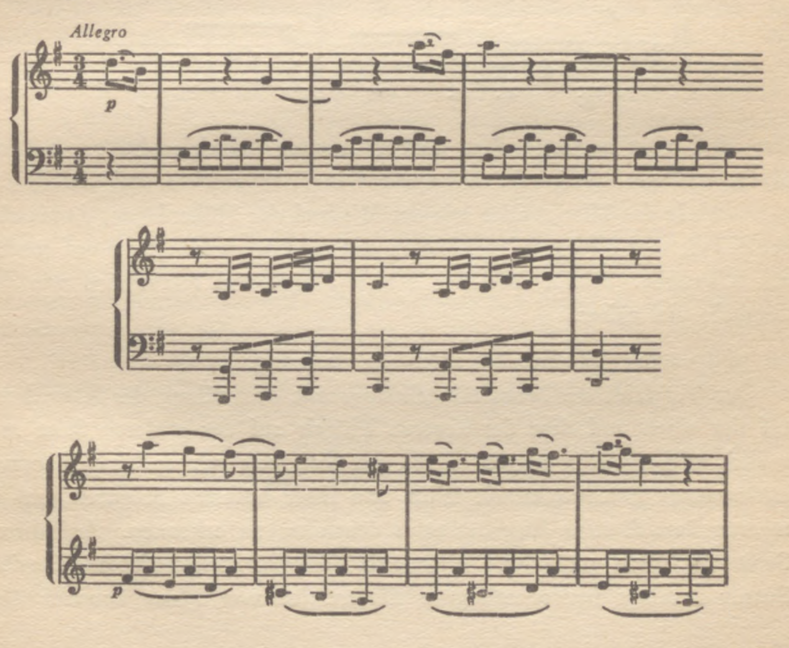
äußere Tonstärke bedeutete. Daher gingen die Klavierbauer immer mehr auf großen, lauten Ton aus und die Klavierspielmethodiker auf ein solchen Ton beförderndes Gewichtsspiel, das aber nicht etwa immer mehr seelische Gewichte, sondern nur immer mehr Muskelpfunde auch aus der Schulter- und Rückengegend in Klavierklang umzusetzen bestrebt war.

Von hier aus gibt es keinen unmittelbaren Weg zum Mozart-Flügel. Man braucht zunächst Zeit zu allerlei notwendigem Abbau. Und auch dann genügt es nicht, nur ein bißchen auf die Tasten zu tippen, um den Klang zu hören und gar ein Urteil darüber zu fällen. Es genügt auch nicht, nach Belieben auf dem alten Instrument zu phantasieren — allzuleicht findet sich dabei ein angenehmer Notbehelf, der sich als trügerisch erweist, sobald ein Werk mit bestimmten Forderungen zwischen Spieler und Instrument tritt. Man muß die Probe schon mit dem genauen Studium eines Werkes von Mozart selbst machen, wenn man sich über die Eignung eines Instruments für Mozart klar werden will. Gelingt das aber, dann wird es geradezu leibhaftig spürbar, wie das musikalische Wesen, die eigentümliche Körperhaftigkeit der Musik, wenn wir zu Mozart kommen, nicht schlechthin kleiner und zarter wird, als wir es von späterer Musik gewohnt sind, nur kleiner zu werden scheint, weil sie jeden Schwall ablegt, schlanker, feingliedriger wird und dichter, kernhafter, herzhafter, auf einzigartige Weise Fülle und Leichtigkeit miteinander vereinend — eine Verbindung, die andern Zeiten wohl gar unmöglich, widersinnig erschien, die aber nicht nur der Musik Mozarts, sondern auch der Sprache des klassischen Dichters seiner Generation eigen war: „Ihre Fülle ist zierlich, ihre Einfachheit bedeutend und vielsagend, und ihre hohe und zarte Ausbildung ist ohne eigensinnige Strenge" — diese Worte Friedrich Schlegels über Goethes Sprache gelten auch von Mozarts Musik und auch von dem Klange seines Hammerflügels.

Man versucht in dieser Mozart-Klangwelt nicht, im Klang das Menschliche über sich hinaus zu steigern ins Pathetische, Kultische, Mystische oder aufzulösen ins Absolute, Abstrakte, Kosmische oder was es sonst noch an solchen Auflösungen und Übersteigerungen geben mag. Denn hier offenbaren sich schon im Menschlichen selbst die Höhen und Tiefen der Welt. Was der Spieler in seinen Fingern hält und durch sie im Instrument Klang
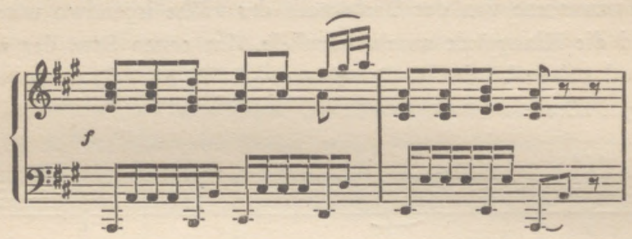
werden läßt, ist so einfach und doch so viel — mit Worten, in die schon Albrecht Dürer das Wesen des Kunstwerks gefaßt hat: „die versammelte Kraft des Herzens", des Herzens freilich nicht in nur empfindsamem, sondern in mannhaftem Sinn.

Wer nicht ein Mozartwerk nacheinander auf dem Mozart-Flügel und einem heutigen Instrument gehört hat, kann kaum die ganze Tragweite der Gegensätze ermessen. Dabei ist noch manche weitere Entdeckung zu machen. Besonders bedeutsam ist die, daß die allen Lagen eigene Kernhaftigkeit des Klavierklanges verbunden ist mit einer auch schon dem Klavichord eigenen viel empfindbareren Abstufung der Helligkeit als auf den klanglich eingeebneten modernen Klavieren. Die Tiefen-, Mittel- und Höhenlage wirken fast wie verschiedene Register, ohne daß doch die Stetigkeit der Helligkeitszunahme von der Tiefe nach der Höhe irgendwo unterbrochen wäre und die Klangsäule auseinanderfiele. Im ersten Satz der noch dem Klavichord nahestehenden G-Dur-Sonate (K. V. 283) kann man das besonders gut hören:



Nach dem ersten Thema in der Gesangslage klingen die tiefen Baßoktaven überraschend „schwarz", das hohe zweite Thema dagegen um so heller, wie eine flötende Vogelstimme. Der auf möglichste Verschmelzbarkeit und Entmaterialisierung des Klanges ausgehende Klavierbau des 19. Jahrhunderts hat diese Charakterunterschiede verwischt: jene Baßoktaven klingen auf neueren Instrumenten dumpf und mulmig, jene Höhe hat viel weniger Leuchtkraft, und beide haben keine Dichte, keinen Kern mehr.

Auch eine Stelle wie der Schluß der 1. Variation aus der A-dur-Sonate (K. V. 331), wo tiefster schwarzer und dabei doch schlanker Baßklang zu dem herzhaften, klaren Gesangston der Mittellage erklingt, ist auf neueren Klavieren überhaupt nicht recht herauszubringen; denn immer, auch ohne Pedalverschlimmerung, werden diese Bässe einen breiigen Klang bekommen:



Das sind aber nur besonders hervorstechende Beispiele dafür, daß auf Mozarts Flügel infolge der ausgeprägteren Klangumrisse und Helligkeitsunterschiede das Miteinander wie der Wechsel der Höhenlagen, damit aber der Klaviersatz allgemein viel klarer und plastischer klingt als auf modernen Klavieren. Hierin steht der Walter-Flügel dem Klavichord wie dem Cembalo viel näher.

*

Der Vergleich des Mozartflügelklangs mit dem Klang des Klavichords auf der einen und dem des neueren Flügels auf der anderen Seite muß endlich noch ergänzt werden durch den Vergleich mit anderen Hammerinstrumenten der Mozartzeit selbst und ihrer nächsten Folgezeit, um im engeren Bereich seine Eigenart noch deutlicher zu erkennen. Auf diesem Gebiet hat schon vor Jahren die aus dem Musikwissenschaftlichen Seminar Gustav Beckings hervorgegangene Dissertation von Hans Brunner über

„Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit“[17] vortreffliche Arbeit geleistet. Brunner konnte aber noch nicht das Vergleichsmaterial haben, das heute zumal in den seither noch wesentlich ausgebauten Nürnberger Musikinstrumentensammlungen zur Verfügung steht. Und vor allem: er hat weder den Mozartischen noch einen anderen Walter-Flügel gekannt. So bezeichnet er den Hammerflügel des mit der Familie Mozart von Augsburg her befreundeten Johann Andreas Stein als das Mozart-Klavier, seines eindringlich und entschieden singenden, klaren, tragfähigen, gepflegten Tones wegen. Mozart hat ja auch am 17./18. Oktober 1777 aus Augsburg seinem Vater die Hammerinstrumente Steins brieflich als besonders gut und zuverlässig und dauerhaft gearbeitet gerühmt, er ziehe sie jetzt den bis dahin am meisten geschätzten des Regensburgers Späth vor. Doch hat trotz jener Freundschaft und dieses Lobes, das freilich auf den Klangcharakter nicht eingeht, weder sein Vater noch er selbst je ein Steinsches Hammerklavier erworben[18]. Und Brunner hat auch sehr richtig dar-

---

[17] Bd. 4 der Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Deutschen Universität Prag. Brünn 1933. — Für die Orchestermusik vgl. die Leipziger Dissertation von Carl Thieme: Der Klangstil des Mozartorchesters (1936) S. 86: „Klarheit und Transparenz verbinden sich mit einem fein differenzierten Kräftespiel. . . . Nie wieder waren Zeichnung und Farbe so glücklich vereint wie im Mozartschen Orchesterklang.“

[18] Offenbar auf Grund jenes Briefes, verstärkt durch verwandtschaftliche Beziehungen, hat der Stein-Hammerflügel schon früher einmal eine Rolle als „Mozart-Flügel“ gespielt. Darüber unterrichtet Carl August André, der älteste Sohn jenes Komponisten und Musikverlegers Johann Anton André, der von Konstanze den Manuskriptnachlaß Mozarts erwarb und zudem der Schwiegervater von Nanettens Sohn Johann Baptist war, in seiner Schrift „Der Clavierbau in seiner Geschichte, seiner technischen und musikalischen Bedeutung. Eine erläuternde Darstellung, hervorgerufen durch die erste allgemeine deutsche Industrieausstellung zu München. Zum Besten der Mozart-Stiftung herausgegeben. Offenbach am Main 1855“. André zieht (S. 23) die „Verhandlungen des Gewerbevereins für das Großherzogtum Hessen“ vom Jahre 1843 heran, in denen behauptet wird, daß „in der ersten Zeit die Flügel von Stein in Augsburg die Mozart-Flügel“ genannt worden seien. Er selbst hat in seiner 1839 in Frankfurt am Main gegründeten Klavierfabrik die „an Mozarts 97ter Geburtstagsfeier (27. Januar 1853) im Haus „Mozart“ nach der ein halbes Jahrhundert in Ver-

auf hingewiesen, daß der Klang des Stein-Flügels etwas wesentlich Mozartisches nicht erfüllt, und zwar gerade die klassische Haltung, die über die reine Sinnenkultur eines Johann Christian Bach hinaushebt. Brunner nennt es den „Überzeugungsklang", das „ethisch-religiöse Fundament"; es sei „doch wohl sehr fraglich, ob man Steins Flügel als Resultat eines Veredelungsprozesses in Mozarts Sinne auffassen darf. Auch Joh. Chr. Bachs Musik spielt sich zweifellos auf Steins Instrument am besten. Und man muß wohl annehmen, daß es für diese besondere Mozartische Haltung ein Äquivalent im Klavierklang nicht gibt"[19].

Nun, wir brauchen hier nicht mehr zu verzichten. Es gab und gibt auch jetzt wieder dieses besondere Mozartische Wesen im Klang seines Walter-Flügels und — in etwas andrer Färbung — in dem des Rückschen Dorotheen-Flügels. Mozarts eigener Flügel hat jene Eigenschaften des Stein-Flügels auch, und noch mehr: sein Klang ist ursprünglicher, leuchtender, nerviger, herzhafter, noch lebendigeren Ausdrucks, noch reicherer Durchgeistigung fähig. Der Stein-Flügel ist damals gewiß ein ideales Klavier unserer bürgerlich-klassischen Musikkultur gewesen, der Walter-Flügel Mozarts aber ist in den beiden letzten Jahrzehnten des

---

gessenheit gewesenen Benennung genannten und bereits zu verdienter Anerkennung gelangten Mozart-Flügel" gebaut, deren Klang dem „mehr poetischen Effekt der älteren klassischen Tonwerke" wieder nahekommen sollte. Denn diese, „wie z. B. die Kompositionen Mozarts, könnten nur dann eigentlich richtig im Geiste des Tonsetzers verstanden und wiedergegeben werden, wenn die Tonqualität der Instrumente eine der damaligen sich mehr nähernde, oder doch eine weniger intensive, besser gesagt weniger schneidende und schreiende als die gegenwärtige wäre" (S. 36). Allerdings hat André dabei nicht auf die Wiener Prellmechanik und die Belederung der Hämmer zurückgegriffen, sondern „einen einfachen, eigentümlichen Stoßzungen-Mechanismus" und eine „mittels feinen Filzes erzielte Veredlung (!) der Garnierungsweise" vorgezogen, um „den Anforderungen des forcierten heutigen Konzertspiels" zu genügen. Mit diesem Kompromiß aber hat er weder den wirklichen Mozart-Ton erreichen noch die damaligen Konzertspieler befriedigen können. Sein Mozart-Flügel erhielt auf der Münchener Ausstellung nicht den erhofften Preis, ja er wurde, wie André behauptet, beim Probespiel absichtlich unsachgemäß heftig, „wie mit Dreschflegeln" behandelt. Aus der Verärgerung darüber ist seine Schrift hervorgegangen.

[19] S. 50.

Jahrhunderts das ideale Instrument des „Klavierlandes“ Wien, das Instrument des großen klassischen Meisters.

Allerdings waren die Walter-Flügel schon dazumal, besonders für Spieler ohne genügende Klavichord-Erfahrung, nicht leicht zu behandeln. 1790 schreibt Haydn an seine Freundin Frau von Genzinger von einem Walterischen Fortepiano, es sei „vortrefflich, aber für die Hand Euer Gnaden zu schwer“; und auch das „Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag“ schreibt 1796, daß andere Klaviere, so die von Schanz, die auch Haydn vorzog, „leichter zu traktieren sind, indem die Tasten nicht so tief fallen“.

So hat es der heutige Klavierspieler erst recht schwer, sich in die Spielart des Mozart-Flügels einzufühlen und seine Klanganlagen zu entfalten, schwerer als bei den meisten andern alten Hammerklavieren. Dabei spielt nicht nur die Tiefe, sondern auch die Art des Tastenfalls eine bedeutsame Rolle. Die Steinschen wie die meisten andern Hammerklaviere jener Zeit haben mit unseren Klavieren gemeinsam, daß der Finger nach dem Niederdrücken der Taste auf starren Widerstand stößt, weil die niedergedrückte Taste auf dem Vorderstift festsitzt. Bei Mozarts Flügel aber, wie beim Klavichord!, bleibt der Tastenwiderstand elastisch — so sehr, wie ich es bei keinem andern Hammerinstrument der Zeit gefunden habe. Die Taste scheint dem Spieler wie lebendig: der Finger fühlt sich, ohne bei dem Niederdrücken auf einen starren Halt zu stoßen, von ihr gleichsam weitergetragen. Der Anschlag des Hammers an den Saitenchor wird hiervon zwar nicht notwendig unmittelbar betroffen, da er auch schon auf ein nur mechanisches Niederdrücken der Taste erfolgt, gleichgültig, wie sich Taste und Finger danach verhalten. Dennoch wird der Klang sehr merkbar mittelbar beeinflußt: die Fingerdruckbewegung, von vorherein auf jene elastische Gegenwirkung der Taste, auf jenes Weitertragen, ein gleichsam lebendiges stetiges Miteinander von Spieler und Instrument eingestellt, wägt den Hammeranschlag in diesen lebendigen Verlauf ein; sie kommt viel weniger in Versuchung, die Anschläge nur zu punktieren, weil nirgends ein starrer Widerstand zur Unterbrechung von Bewegung und Bewegungsempfindung verführt. So findet der heutige Klavierspieler bei Mozarts Flügel gerade da ungewohnte Schwierigkeiten, wo die damaligen Klavieri-

sten vom Klavichord her ohne weiteres wesentliche Voraussetzungen erfüllten[20].

Auch die Spielart des ihm nächstverwandten, etwa ein Jahrzehnt jüngeren Walter-Flügels, des Rückschen „Dorotheen-Flügels", ist nicht leicht auszustudieren. Wohl ist die Elastizität des Tastenwiderstandes geringer geworden, doch ist sie noch deutlich fühlbar. Wohl ist der Klang weniger ursprünglich und leuchtkräftig, doch hat er dafür zu der Klarheit und Kernhaftigkeit, Leichtigkeit und Schlankheit eine bezaubernde Eleganz gewonnen, wie ich sie an keinem andern Instrument wiedergefunden habe. Auch äußerlich ist dieser Hammerflügel ein besonders formschönes frühes Erzeugnis des „Wiener Empire".

Der wiederum etwa zehn Jahre jüngere zweite Walter-Flügel des Mozarteums bezeugt in allem ebenfalls die nahe Verwandtschaft mit Mozarts Flügel. Aber es ist ihm anzumerken, daß er schon an der Schwelle des 19. Jahrhunderts geboren wurde. Er spielt sich viel leichter und bequemer — Walter hatte sich inzwischen wohl die Klagen mancher Spieler zu Herzen genommen, zumal angesichts des wachsenden Wettbewerbs der mit ihrem Gatten Andreas Streicher und ihrem Bruder Matthäus Andreas 1794 nach Wien übersiedelten Tochter Steins Nanette[21]. Der Klang ist

---

[20] Da zur Zeit der Wiederinstandsetzung des Mozart-Flügels geplant war, ihn bei besonderen Gelegenheiten durch namhafte moderne Konzert-Pianisten spielen zu lassen, wurde vor der Übergabe an das Mozarteum unter der Tastatur „eine jederzeit leicht herausnehmbare Vorderdruckleiste, mit dickem Druckstoff gepolstert, eingebaut, um den heutigen Klaviervirtuosen die Eingewöhnung auf die Spielart des Flügels zu erleichtern und die alte Mechanik zu schonen" (aus dem „Technischen Befund . . . nach der Wiederinstandsetzung"). Diese Vorsichtsmaßnahme, die einer unverantwortlichen Gefährdung des kostbaren Instrumentes vorbeugen sollte, dabei aber doch auch die Spielart verändern, der heute gewohnten angleichen mußte, erübrigt sich selbstverständlich, sobald grundsätzlich niemand die Tasten berührt, der nicht auf Klavichord und (anderen!) Hammerinstrumenten jener Zeit sich mit der sachgemäßen Spielweise eingehend vertraut gemacht hat. Andererseits schadet es dem Flügel durchaus nichts, ja es ist für ihn selbst wie für die rechte, unverbogene Nachwirkung Mozarts nur wünschenswert, daß er bei besonderen Gelegenheiten die notwendige Aufgabe, der Gegenwart eine Anschauung von Mozarts Klavierklang zu geben, auch erfüllt.

[21] Jenes schon erwähnte Schriftchen, das die „Geschwister Stein in Wien" 1801

runder geworden und läßt schon fühlen, in welchen Richtungen die Wandlung weiterging: einerseits zu dem nachhaltigeren, pathetischeren Ton der Streicher-Flügel, die den Forderungen Beethovens folgen, andererseits zu dem entkörperten, wolkigen Klang, auf dem die Phantasie der Romantiker in „bessere Welten" entschwebte[22]. So hat der Klang dieses Flügels zwar nicht mehr die volle, frische Lebendigkeit des Mozart-Flügelklanges selbst, aber er bewahrt doch dessen Wesentliches so weit, daß er besonders gut geeignet ist, Spieler und Hörer auf leichtere Weise an das Klangwesen Mozarts heranzuführen.

*

Diese Vergleiche zeigen mit aller Deutlichkeit: Mozarts Walter-Flügel war nicht ein beliebiges Instrument unter vielen. Er war ein Gipfel: Werkzeug der idealen Verwirklichung eines Klangwesens, in dem sich Natur und Kultur, Ursprünglich-Elementares und Persönlich-Durchgeistigtes einzigartig harmonisch verbinden, Werkzeug des Klangwesens jener Klassik, deren musikalischer Hauptertrag, nächstverwandt der Dichtung Goethes, Mozarts Musik war.

„ausschließend nur für die Besitzer (ihrer) Instrumente" herausgaben, das aber noch Matthäus Andreas' Sohn Karl (Andreas) 1854 (!) bis auf die Stellen über die längst abgeschafften Kniedrücker und einige Sätze über das Spiel „bey Concerten, besonders aber bey Mozartischen" wörtlich nachdruckte, nennt als Vorbild des Klanges der Steinschen Hammerinstrumente wiederholt den Klang der Blasinstrumente: „Ohne einer Meinung zu nahe zu treten, kann man doch annehmen, daß, wenn sowohl die einzelnen als zusammenklingenden Töne des Fortepiano Gefallen erwecken oder rühren sollen, sie sich so sehr als nur möglich dem Tone der besten Blasinstrumente nähern müssen" (S. 12). Sie müssen möglichste „Ähnlichkeit mit der Menschenstimme oder denen Instrumenten" haben, „welche durch ihre runden, das ganze Ohr ausfüllenden Töne so mächtig auf unser Gefühl wirken". „Man nehme die Sänger, die Blasinſtrumentiſten zum Muster" (S. 13). „Leicht, kernhaft (körnicht), nett, und doch natürlich schön" sei der Ton des guten Klavierspielers. 1801 folgen die Stein-Streicher-Flügel also noch nicht der Forderung Beethovens nach „Kraft und Bedeutung", das geschieht erst gegen 1809 (vgl. Beethovens Brief an Nanette vom 7. Juli 1817 und Reichardts Urteil vom Winter 1808/09).

[22] Vgl. meinen Aufsatz „Vom klassischen und romantischen Klavierklang". Schweizerische Musikzeitung 1935 S. 297 ff.

So ist mit dieser Musik auch der Mozart-Flügel Walters ein Vermächtnis jener Höhenzeit deutschen Lebens.

Seither war sein Klang lange Zeit verdeckt von dem schwallreichen Tönen des 19. Jahrhunderts und der ersten Jahrzehnte des 20. Erst in unserer Zeit beginnt auch im Klavierbau nach langem Stillstand wieder eine Wandlung. Viele neue Klaviere, zumal Kleinklaviere haben einen Klang, der den Schwall wieder ablegt und klarer, schlanker ist — mitunter so sehr, daß Liszt und Reger darin schon allzu schmächtig klingen, Mozart aber wieder um so frischer, natürlicher, lebendiger. Das liegt nicht etwa nur an den kleineren äußeren Maßen der Instrumente. Ein neuer Klangwille bricht sich Bahn, der — in neuer Weise — auch wieder Wesenszüge lebendig macht, die einst den Mozartklang prägten, vor allem: Kernhaftigkeit und Klarheit.

Mozarts Klavierbauer Anton Walter

Von Gottfried von Franz

Als Mozarts Hammerklavier im Sommer 1937 — anläßlich eines Festkonzerts in den Räumen der Salzburger Residenz — zum ersten Mal seit dem Tode des Meisters öffentlich wiedererklungen war, hatte sich auch die Frage nach der Persönlichkeit seines Erbauers erhoben.

Wir sind über den Namen dieses Mannes nur aus einem Schreiben Konstanze von Nissens, der Witwe Wolfgang Amadeus Mozarts, in Kenntnis gesetzt. Sie schreibt am 17. Januar 1810 von Wien an ihren Sohn Karl Mozart nach Mailand: „Nun will ich Dir aber das Opfer bringen, Dir, wenn es sich thuen läßt, das (Pianoforte) von Deinem Vater zu schicken. Es ist noch so gut wie es war, und ich möchte sagen, noch besser als es war, erstens weil ich sehr darauf acht gab, und zweitens weil Walter, von dem es ist, so freundschaftlich war, mirs einmahl wieder ganz neu zu befüttern und herzustellen."

Der in diesem Brief genannte Walter hatte nun nicht das Glück, in die Literatur über die Wiener Instrumentenmacher aufgenommen zu werden. Wir sind deshalb nur mangelhaft über ihn unterrichtet. Immerhin scheint er sich im Wien des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts einen guten Namen gemacht zu haben, denn Johann Ferdinand von Schönfeld schreibt über ihn[1]: „Derjenige Künstler, der sich bisher am berühmtesten gemacht hat und der gleichsam der erste Schöpfer dieses Instruments (des Hammerklaviers) bei uns ist, ist H(err) Walter, wohnhaft an der Wien, im Fokanetischen Hause, im hintern Hof. Seine Pianoforte haben einen vollen Glockenton, deutlichen Anspruch und einen starken vollen Baß. . . . Dieser Meister setzt die Preise seiner Instrumente von 50 bis 120 Dukaten und versendet selbe weit und breit. . . . Übrigens ist gewiß, daß wir

[1] „Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag", Wien, 1796, im v. Schönfeldischen Verlag, S. 87 und S. 90. Obiger Brief der Konstanze Nissen befindet sich im Besitz des Mozart-Archivs der Stiftung Mozarteum Salzburg.

gleichsam zwei Originalinstrumentenmacher haben, nämlich Walter und Streicher, alle übrigen ahmen entweder dem ersteren oder dem anderen nach; vornehmlich findet Walter sehr viele Kopisten, weil mancher derselben aus seiner Schule abstammt."

Einige Jahre später erwähnt ihn Josef Rohrer[2]: „Die interessantesten Orgelbauer und Claviermacher sind jetzt Anton Walter, der bey 20 Gesellen hält; . . ."

Pohl berichtet über ihn in seiner Haydn-Biographie wie folgt[3]: „Fast gleichzeitig mit dem Aufschwung des Musikalienhandels und der Notenstecherei datiert auch die Hebung der Clavierfabrikation in Wien, die schon gegen Ende des Jahrhunderts sich rasch entwickelte. Als die ersten Männer von Bedeutung sind zu Anfang der 80er Jahre Anton Walter und der schon früher erwähnte Joh. Schanz zu nennen; ersteren bevorzugte Mozart, letzteren Haydn. Walter war vermutlich ein Wiener Kind (ein Franz Walter, k. k. Hof-Orgelbauer, starb 1733, 77 Jahre alt; Anton starb 1826, 11. April, 75 Jahre alt / Totenprotockoll /), Schanz war aus Böhmen gebürtig. Den reichtönigen Instrumenten von Walter gegenüber zeichneten sich die Schanzschen durch sanften Charakter aus." Pohl führt dann das Schreiben Joseph Haydns vom 4. Juli 1790 an Frau Marianne von Genzinger an, worin Haydn schreibt: „Gewiß ist's, daß Hr. Walter mein Freund dermalen sehr berühmt ist, und ich von diesem Manne alle Jahre sehr viel Höflichkeit empfange, aber unter uns und recht aufrichtig, unter zehn ist bisweilen ein einziges (Pianoforte), so man mit Recht gut nennen kann, nebstdem ist er außerordentlich theuer."

Auch Beethoven ist mit Anton Walter in Verbindung gestanden und hat eine Zeit lang auf Walterschen Instrumenten gespielt[4]. Er gibt darüber in einem Brief an Nikolaus Zmeskall von Domanovetz, vom November 1802, Auskunft[5]: „Sie können, mein lieber Z., dem Walter

---

[2] Josef Rohrer „Bemerkungen auf einer Reise", Wien, 1804, S. 288.

[3] C. F. Pohl „Joseph Haydn", Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1882, 2. Band, S. 157.

[4] Frimmel „Beethovenstudien", Band 2, S. 223.

[5] L. v. Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen, herausgegeben von Dr. Fritz Prelinger, bei C. W. Stern, Wien und Leipzig 1907, 1. Band, S. 99.

meine Sache immerhin in einer starken Dosis geben, indem er's erstens ohnedem verdient, dann aber drängt sich mit den Tägen, wo man glaubt, ich bin mit Walter gespannt, der ganze Klaviermacher Schwarm und will mich bedienen — und das umsonst."

Damit ist die „Literatur" über Anton Walter ziemlich erschöpft. Der genealogischen Forschung ist es jedoch gelungen, einige Daten festzustellen, die geeignet erscheinen, ein allgemeines, wenn auch flüchtiges Bild seiner Persönlichkeit zu entwerfen.

Pohl irrt, wenn er Walter als Wiener Kind bezeichnet. Er stammt vielmehr aus Schwaben und zwar aus dem ursprünglich reichsritterlichen Marktflecken Neuhausen an der Fildern, der seit 1769 dem Bischof von Speyer gehörte. Erst nach dem Reichsdeputationshauptschluß von 1803 ist Neuhausen an Württemberg gekommen.

Schon Antons Großvater, Sebastian Walter, ist zu Neuhausen, am 20. Januar 1685, geboren. Er starb ebenda als Schreiner am 3. Juli 1753 und war seit dem 12. November 1709 mit Anna Raisch vermählt, die ebenfalls zu Neuhausen, und zwar am 14. Mai 1685, geboren worden war. Sie starb vor ihrem Mann, am 4. März 1739[6].

Aus dieser Ehe stammt Antons Vater, Georg Walter, der am 11. Oktober 1713 geboren wurde und am 20. Februar 1800 gestorben ist. Er war dem Beruf seines Vaters gefolgt, doch bezeichnen ihn die Kirchenbücher als „ludimagister" und „ludimoderator", was darauf hindeutet, daß er neben seinem Beruf als Schreiner auch das Amt des Meßners und Organisten versah. Am 6. Februar 1747 hatte er sich mit Antonia Theresia Katharina Bacilla vermählt, deren Vater, Gabriel Maria Bacilla, als Kaufmann (das Kirchenbuch nennt ihn „mercator italus") aus Gravedona bei Como am Lago Lario in Neuhausen eingewandert war, wo er im Alter von 47 Jahren am 21. Mai 1723 gestorben ist. Er hatte sich ebenda am 2. Oktober 1702 mit Maria Franziska Piro verehelicht, die ebenfalls italienischer Abkunft war. Ihr Vater, Michael Piro, stammte aus Venere im Mailändischen und war mit Anna Maria Mauhrer aus Zabern im Elsaß verheiratet. Maria Franziska Piro kam zu Neuhausen am 26. August 1682 zur Welt

[6] Sämtliche hier angeführten Geburts-, Trauungs- und Sterbedaten stammen aus den Kirchenregistern der katholischen Pfarrei zu Neuhausen an der Fildern.

und starb daselbst am 16. April 1744. Antons Mutter, Antonia Theresia Katharina, war zu Neuhausen am 1. Mai 1717 geboren und am 20. Januar 1781 gestorben.

Anton Walter selbst erblickte am 5. Februar 1752 das Licht der Welt und wurde noch am gleichen Tage in der Pfarrkirche zu Neuhausen auf die Namen „Gabriel Anton" getauft.

Nicht umsonst scheint man den Norditalienern eine besondere handwerkliche Geschicklichkeit nachzurühmen. So hat auch hier der italienische Bluteinschlag die von den Vätern ererbten Anlagen gefördert und aus dem Sohn eines Schreiners und Organisten einen Orgel- und Instrumentenmacher werden lassen. Zwar fehlt jede Nachricht darüber, wo Anton Walter den Instrumenten- und Orgelbau erlernt hat und wir sind auf Vermutungen angewiesen, die auf Straßburg oder Augsburg deuten; soviel steht aber fest, daß er durch eine gute Schule gegangen ist, wie dies seine späteren Erfolge beweisen. Wir sind auch nicht darüber unterrichtet, in welchem Jahre Walter nach Wien gekommen ist und sich in der Vorstadt Leimgrube als Orgel- und Instrumentenmacher niedergelassen hat. Das erste Datum, das von ihm berichtet, ist der Tag seiner Trauung mit Anna Elisabeth Reisinger, Witwe nach dem Bataillonsfeldscher Franz Schöffstoß. Der Eintrag im Trauregister der Pfarrei St. Michael zu Wien, vom 27. Januar 1780, nennt ihn „bürgerlicher Orgelmacher, wohnhaft Leimgrube 31". Als Trauzeugen sind angeführt „Johann Adam Grienwald, Professor an der Ingenieur-Akademie, und Joseph Görcke, Bancohofbuchhalter".

Diese Eintragung im Kirchenbuch hat jedoch dem Erwerb des Wiener Bürgerrechtes durch Anton Walter vorgegriffen; denn er hat dieses erst am 28. April 1791 erworben, wie dies aus dem Bürgerbuch der Stadt Wien hervorgeht[7].

Anna Elisabeth brachte zwei Kinder in die Ehe mit: den zu Philippsburg am Rhein am 29. Oktober 1767 getauften Georg Christoph Joseph Schöffstoß und die ebendort am 20. April 1770 geborene Rosina Catharina[8]. Ihrer Ehe mit Anton Walter entstammt nur eine Tochter, die am

---

[7] Bürgerbücher im Archiv der Stadt Wien.

[8] Standesbücher der Garnison „Ex Laudabili Regimine Principis de Anhalt-Zerbst" (1732—1782) im Erzbischöflichen Pfarramt zu Philippsburg in Baden.

30. Januar 1786 zu Wien in der Pfarrei St. Joseph auf der Leimgrube auf die Namen „Antonia Elisabeth" getauft wurde.

Am 10. Januar 1792 erwirbt Anton Walter gemeinsam mit seiner Frau das Haus Nr. 523 in der Stadt in Wien, Rothgasse, käuflich von Franz Xaver Rottenstätter[9]. Bei dieser Gelegenheit wird er als „k. k. Hof- und bürgerlicher Orgel- und Instrumentenmacher, Besitzer des Halblehensgutes am Pichl, mit Mahl- und Brettermühle, in Scheuchenstein" bezeichnet.

Eine Ernennung zum „k. k. Hof-Orgelmacher" hat sich jedoch weder im Archiv der Stadt Wien, noch im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv finden lassen. Es entzieht sich daher unserer Beurteilung, auf welche Weise Walter zu diesem Titel gekommen ist.

Was das Halblehensgut am Pichl in Scheuchenstein anbelangt, so gehörte es zur gräflich Hoyos-Sprinzensteinschen Herrschaft Gutenstein in Niederösterreich. Zu welchem Zeitpunkt es von Anton Walter erworben wurde, steht nicht fest. Aus dem Verlassenschaftsakt nach Jakob Gauermann[10] geht jedoch hervor, daß es dieser am 20. Mai 1821 von Walter um den Preis von 4000 Gulden gekauft hatte. Der Hof führt übrigens heute noch die landläufige Bezeichnung „Orgelbauerhof".

Mit Gauermann verbanden Walter verwandtschaftliche Beziehungen. Am 18. September 1803 hatte sich Jakob Gauermann, der als Landschaftsmaler und Kupferstecher und Kammermaler des Erzherzog Johann einen guten Namen hat, zu Scheuchenstein mit Walters Stieftochter Rosina Catharina Schöffstoß vermählt. Die Stadt Wien hat ihm, der am 27. März 1843 gestorben war, gemeinsam mit seiner Frau (gestorben am 3. Oktober 1838) ein Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof eingeräumt. Aus dieser Ehe stammt der bekannte Tier- und Landschaftsmaler Friedrich Gauermann (geboren zu Scheuchenstein am 20. September 1807, gestorben zu Wien am 7. Juli 1862).

Die Walterschen Flügel hatten ursprünglich die Bezeichnung „Anton Walter in Wien" geführt. Seit der Jahrhundertwende hatte sich jedoch der Firmenname in „Walter und Sohn" geändert. Die Verlassenschafts-

[9] Gewehrbuch W, folio 11, im Archiv der Stadt Wien.

[10] Verlassenschaftsakt nach Jakob Gauermann, ex 1843, im Archiv der Stadt Wien.

abhandlung nach Elisabeth Walter, die zu Wien am 15. Januar 1818, im einundsiebzigsten Lebensjahr gestorben war, nennt ihren Sohn Joseph Schöffstoß „bürgerlicher Klavier- und Instrumentenmacher, auf der Leimgrube 18“[11]. Der Conscriptionsbogen des Hauses 27 auf der Leimgrube, anläßlich der Katasteraufnahme im Jahre 1818, vermerkt neben Anton und Elisabeth Walter nur zwei Halbgeschwister, „Josef Walter, geboren 1757 zu Neuhausen, ledig, Instrumentenmacher, und Theresia Walter, geboren 1765“. Daraus geht zwar hervor, daß Josef Walter bei seinem Halbbruder gearbeitet hat, daß jedoch Anton Walter keine männlichen Nachkommen besaß. Wir müssen daher annehmen, daß sich die Firmenbezeichnung „Walter und Sohn“ auf seinen Stiefsohn Joseph Schöffstoß bezieht.

Die Instrumente scheinen aber dem Klangideal des neuen Jahrhunderts bald nicht mehr genügt zu haben. Walter wurde von dem bekannten Klavierbauer Johann Andreas Streicher überflügelt und hat sich verbittert zurückgezogen, wie dies ein von Gauermann gemaltes Portrait verrät[12].

Er stirbt zu Wien am 11. April 1826, im Haus 27 an der Wien, „bei dem Miniaturenmaler Jakob Gauermann“. Das Totenprotokoll bezeichnet ihn wieder als „k. k. Hof- und bürgerlicher Orgel- und Instrumentenmacher, und Mitglied der k. k. Landwirtschaftsgesellschaft“.

Sein Testament sei im Wortlaut angeführt: „Da die Frau Antonia Voigt meine vielgeliebte und einzige Tochter ist, so ist sie auch meine einzige Erbin und mag sie als solche meine ganze oder sämtliche Verlassenschaft übernehmen. Sie soll jedoch auch alles berichtigen, was nach den Gesetzen von meiner Verlassenschaft verlangt wird. Meine Leiche soll in der Stille beigesetzt werden. Dieses Testament habe ich eigenhändig geschrieben und unterzeichnet. Wien, den 28. März 1825“[13].

Antonia Walter hatte sich am 14. Januar 1808 zu Wien in der Pfarrei St. Peter mit dem bürgerlichen Handelsmann Joseph Voigt, dem Begründer der noch heute bestehenden Drogen- und Chemikalienfirma „Joseph Voigt & Co.“ vermählt.

---

[11] Verlassenschaftsakt nach Elisabeth Walter, Nr. 4058 ex 1818 im Archiv der Stadt Wien.

[12] Im Besitz von Hanns Voigt, Wien.

[13] Testament Nr. 187 ex 1826, im Archiv der Stadt Wien.

Die Verlassenschaft weist ein Vermögen von 3550 Gulden in Wiener Währung und 12 851,41 3/5 Gulden in Conventionsmünze aus, wovon 6400 Gulden in einem halben Anteil am Haus Nr. 489 (früher Nr. 523) in der Stadt, Rothgasse, angelegt sind[14].

Die Wiener Zeitung vom 15. April 1826 bringt auf Seite 375 folgende Todesanzeige: „Herr Anton Walter, k. k. Hof- und bürgerlicher Orgel- und Instrumentenmacher, dann Mitglied der k. k. Landwirtschaftsgesellschaft, alt 75 Jahre, auf der Leimgrube No. 27, an Entkräftung."

Einen Nachruf hat ihm niemand gewidmet. So ist dieser Mann, der sich in reichem Maße um den Klavierbau verdient gemacht hatte, von der Mitwelt vergessen ins Grab gesunken. Die steigende Größe eines Johann Andreas Streicher hat ihn in den Schatten gestellt.

Erst unserer Zeit ist es vorbehalten geblieben, Anton Walter ein würdiges Gedenken zu bewahren. Der Flügel, den er für Wolfgang Amadeus Mozart gebaut hat, wird stets ein glänzendes Zeugnis seiner handwerklichen Kunst ablegen und damit sein Verdienst um die technische Ermöglichung der deutschen Klaviermusik ehren.

---

[14] Verlassenschaftsabhandlung nach Anton Walter, Nr. 4175 ex 1826, im Archiv der Stadt Wien.

Falsche Mozartbildnisse

Von Max Zenger

Nach der ausgezeichneten, auf psychologisch-physiognomischen Grundlagen ruhenden Darstellung, die über „Wolfgang A. Mozarts Bildnisse" Julius Leisching in den Salzburger Museumsblättern 1926 gegeben hat, könnte es überflüssig erscheinen, noch viel über dieses Thema zu sagen. Die Erfahrung aber, daß selbst in der hochstehenden Mozartliteratur der jüngsten Zeit Porträtdarstellungen des 19. Jahrhunderts als zeitgenössisch bezeichnet werden, ganz zu schweigen von der Beobachtung, daß noch immer selbst weite Kreise bei der Fülle der oft ganz verschiedenartigen Bildnisse unsichere und unklare Vorstellungen über Mozarts wirkliches Aussehen haben, gibt Veranlassung, einmal umgekehrt dem falschen Mozartbild, das überwiegend gleichbedeutend mit der posthumen Darstellung des Meisters ist, in seiner Entwicklung nachzugehen.

In seinem Aufsatz stellt Leisching eine Liste von acht durch Stich vervielfältigten Bildnissen zusammen, die „man aus jeder Mozartbiographie getrost weglassen könne". Außer drei Wiedergaben von Gemälden enthält diese Aufzählung folgende Kupferstichporträts:

1. Sasso, Stich nach Bosio
2. Thelott, Profilbrustbild mit der Notenrolle
3. Kohl, Stich nach Relief von Posch
4. Chapman, Stich nach demselben Relief
5. Blood, Stich „um 1820".

Der Verfasser hatte diese Liste aus der allgemeinen Erwägung aufgestellt, daß der Stecher nach einem Originalbildnis meist nur eine fragwürdige und mißverstandene Wiedergabe erreiche, wie auch selbst die photographische Reproduktion nach Gemälden ohne dokumentarischen Wert sei. Im Einzelnen ist Leisching auf die abgelehnten Stichporträts nicht eingegangen.

Wir werden im Laufe unserer Betrachtung diesen Bildnissen, von denen wir aus später angeführten Gründen den Stich von K o h l streichen möchten, noch begegnen und dabei sehen, daß diese Stiche überhaupt nicht auf Originale aus der Zeit zurückgehen.

Von den Ölbildnissen, die als Mozartdarstellung gelten, lehnt Leisching mit Recht ab: das Bild „mit dem Vogelnest", das auch bei der bevorstehenden Neugestaltung des Salzburger Mozartmuseums entfernt werden soll, sowie das einige Jahre vorher entdeckte Gruppenbild mit der angeblichen Darstellung der Aufnahme des 14jährigen Mozart in die Academia filarmonica in Bologna 1770. Um das letztere seinerzeit in der deutschen und französischen Presse begeistert besprochene Bild ist es jetzt still geworden, auch in der neuen Auflage der Biographie von Paumgartner ist es nicht mehr zu sehen. Das Schicksal dieser Mozartporträts wird dasselbe sein wie das der früheren ebenso apokryphen oder unterschobenen Bildnisse von Greuze, Smissen, Batoni, Langenhöffel, Aug. de Saint-Aubin und anderer.

Bekanntlich ist die Grundlage fast aller späteren Mozartdarstellungen das Profilbild des Poschreliefs. Dieses ist durch den 1789 von J. G. M a n s f e l d gestochenen Kupferstich bekannt geworden, der wie die zweite Ausformung des Poschmedaillons in Bronze den Meister in der Tracht seiner Zeit zeigt (Bild 1). Der Mansfeldstich war bald vergriffen. Auf Betreiben Konstanzes, wie aus ihrem Brief an Breitkopf & Härtel 1798 hervorgeht, wurde von Cl. K o h l 1793 ein in Einzelheiten veränderter verkleinerter Nachstich angefertigt (Bild 2). Dieser findet sich auch in dem bei Hubeck in Graz 1794 erschienenen Nachdruck des Nekrologs von Schlichtegroll, sowie, nachdem Breitkopf die Kupferplatte von Konstanze gekauft hatte, auf dem Titelblatt des 8. Jahrgangs der Allgemeinen Musikalischen Zeitung von 1806. Konstanze spricht von diesem Stich als dem „besten Porträt, was ich habe machen lassen". Ein weiterer früherer Absenker des Poschreliefs ist der jetzt wieder in Neudrucken verbreitete im Jahre 1800 entstandene Punktierstich von Johann N e i d l (Bild 3). Die beiden Stiche von Kohl und Neidl, die noch ziemlich gute Bildnistreue besitzen, weisen gegenüber der originalen Vorlage schon gewisse Veränderungen auf. Die in den nächsten zwei Jahrzehnten entsprechend dem ständig steigenden

Ruhm Mozarts und der Nachfrage nach Bildnissen sich häufenden Darstellungen entfernen sich, wie wir aus einigen hier abgebildeten typischen Vertretern erkennen, immer mehr von der zeitgenössischen Vorlage. Der Grund dafür ist, daß die Zeichner und Stecher in fast allen Fällen nicht mehr nach dem immer weniger erreichbaren Original, sondern nach späteren, schon verwischten Vorlagen arbeiteten.

Schon in dem 1801 von G. Endner in Leipzig gestochenen Porträt mit der heruntergezogenen Hakennase tritt erstmalig ein völlig fremder, entstellender Ausdruck auf (Bild 5). Wir werden aber sehen, daß auch diese schlecht gelungene Darstellung Schule macht, wie dies ebenfalls bei dem zwei Jahre später erschienenen, wieder völlig andersartigen Porträtstich von Nettling der Fall ist, der in „Mozarts Geist" von Arnold enthalten ist (Bild 6). Er hat einem 1814 in London bei Ackermann erschienenen Punktierstich als Vorlage gedient. Bei den in den nächsten Jahren entstehenden Bildnissen, die in einer charakteristischen Auswahl für sich selber sprechen mögen, treten entstellende und verfälschende Züge immer häufiger auf. So ist bei dem englischen Farbstich, den Chapman neben vielen nach dem gleichen Schema gestochenen Porträts antiker und neuzeitlicher Persönlichkeiten 1817 von Mozart anfertigte, das ursprüngliche Vorbild des Posch-Reliefs kaum mehr erkennbar (Bild 12).

Aus der übrigen Reihe wollen wir vor allem zwei Bildnisse herausgreifen und näher betrachten, weil sie nicht nur bei dem in ikonographischen Dingen sonst so kritisch bemühten, zweifellos verdienstvollen Artur Schurig als zeitgenössisch angesehen und „als echt und wirklich auf den Meister zurückgehend" eingereiht werden, sondern weil sie auch heute noch vielfach als authentische Porträts Mozarts reproduziert werden.

Dies gilt in erster Linie für den Stich von Sasso nach Bosio. Er stammt aus dem ersten Band der „Serie di vite e ritratti di famosi personaggi degli ultimi tempi", einem recht unbedeutenden Porträtwerk, das 1815 und 1816 in Mailand bei Batelli & Fanfani erschien. Bei diesen jeweils mit kurzen Biographien versehenen ganzfigurigen Bildnissen von Monarchen, Künstlern und Gelehrten aus der Zeit um die Wende des 18. Jahrhunderts sind die oft stark verzeichneten Köpfe aus meist leicht nachweisbaren älteren Porträts entnommen, die Figuren und ihre Um-



1. Posch-Mansfeld, Wien 1789

Zu „Falsche Mozartbildnisse“



2. Kohl, Wien 1793



3. Neidl, Wien 1800



4. Unbez., bei André Offenbach um 1828



5. Endner, Leipzig 1801



6. Nettling, Erfurt 1803

Zu „Falsche Mozartbildnisse"



7. Weiß, Wien 1808



8. Unbez., bei Janet & Cotelle, Paris um 1810



9. Quenedey, Paris um 1810



10. Thelott, Düsseldorf um 1810



11. Bosio-Sasso, Mailand 1815



12. Chapmann, London 1817

Zu „Falsche Mozartbildnisse"



13. Kunike, Wien um 1820



14. Schmidt-Müller, Gotha 1821



15. Unbez., bei Tardieu, Paris 1824



16. Mayer, Nürnberg um 1840



17. Jäger, Nürnberg 1870



18. Angebl. Tischbein 1790
Keine Darstellung Mozarts

Zu „Falsche Mozartbildnisse“

gebung sind höchst steif und schematisch dazu erfunden und ebenso wiedergegeben. Bei unserem Stich ist der Kopf wohl eine wenig gelungene Wiedergabe des französischen Aquatintastichs von Q u e n e d e y , der um 1810 bei Sieber père, Paris, erschienen war (Bild 11 und 9).

Das zweite Porträt ist der Stich von Ernst Gottl. T h e l o t t , der bei Schurig ebenfalls „um 1786" datiert wird (Bild 10). Thelott, der seit 1780 in Düsseldorf arbeitete, hat Mozart sicher niemals gesehen und wohl auch kein authentisches Bild von ihm zu Gesicht bekommen. Der Stich, der auch nach äußeren Kennzeichen erst um 1810 entstanden ist, geht zweifellos auf den Stich von E n d n e r 1801 zurück, dessen oben erwähnte fremde physiognomische Merkmale er noch verstärkt wiedergibt. Auch dieser Stich ist trotz seiner Unähnlichkeit von einer Reihe von Stechern, wie Bollinger und anderen als Vorlage benutzt worden.

Erwähnt sei auch der von Schiedermair, Abert u. a. so genannte Stich von T. B l o o d „um 1820". Dieser englische Punktierstich, der als Titelbild in der bei Schlesinger in Paris erschienenen „Raccolta" von Konzertarien Mozarts enthalten ist, stellt nur einen allerdings sehr genauen Nachstich nach einem bei Artaria in Wien im Jahre 1808 von David W e i ß gefertigten Porträtstich dar. Der Stecher hat, um zu der gleichzeitig nach einer Originalplastik gestochenen, perückenlosen Haydnbüste ein Gegenstück zu schaffen, Mozart, offenbar nach einem Poschabsenker, einfach ohne Perücke als Büste dargestellt, die, wie das Haydnbild „wohl nicht sehr gelungen war" (Bild 7). Und doch ist diese minderwertige Darstellung jahrzehntelang für viele andere Stecher und Lithographen Vorbild gewesen, so außer für Blood, für den bekannten Berliner Stecher Dörbeck u. a.; auch der viel nachgestochene und nachlithographierte Stahlstich von C. M a y e r in Nürnberg geht trotz der Darstellung in der Zeittracht auf Weis-Blood zurück (Bild 16).

Über den in Bild 8 wiedergegebenen Stich sagt Schurig a. a. O.: „Auch der fesselnde Stich, der in dem Mozartbuche von Leopold Schmidt (1912) dem Titelbilde als Vorlage gedient hat, geht wohl auf Posch zurück, wenngleich es nicht ausgeschlossen ist, daß der Stecher den Komponisten persönlich vor sich gehabt hat." Dieser Stich entstammt einer bei Janet & Cotelle in Paris um 1810 erschienenen Kammermusiksammlung. Der

Stecher, der zweifellos weder Mozart noch das Poschrelief je gesehen hat, hat ganz offensichtlich den Punktierstich von Joh. Neidl bei seiner Arbeit benützt.

Hier seien noch ein paar Worte über den unbezeichneten, bei Tardieu in Paris erschienenen, auch der Erstausgabe von Stendhals „Vie de Rossini" 1824 beigegebenen Kupferstich angefügt, der nach Schurig auf eine verschollene Miniatur des Malers und Mozartzeitgenossen Joseph v. Grassi zurückgehen soll. In der ersten Auflage seiner Mozartbiographie, zehn Jahre vorher, bezeichnete Schurig einen ganz anderen Porträtstich, nämlich den von Gottschick 1829 als Wiedergabe der verschollenen Grassischen Miniatur. Da keinerlei dokumentarische Angaben über diese Miniatur und über Stiche darnach vorliegen, müssen wir diese schon durch ihre Unähnlichkeit verdächtige Darstellung als unecht und unterschoben ansehen (Bild 15). Auch dieser Stich ist verschiedentlich von Lithographen wiederholt worden, so 1825 von dem Wiener Lanzedelly im Taschenbuch „Polyhymnia" von Kind-Marschner.

Aus der Menge dieser entstellten, oft häßlichen Bilder fällt als wohltuende Ausnahme ein einfacher Stahlstich auf, den Anton André in Offenbach unmittelbar nach dem Mansfeldstich anfertigen und einem Teil seiner Mozartausgaben um 1828 als Titelstich beifügen ließ (Bild 4). Das sympathische Blatt zeigt das ziemlich treu gestochene Reliefbild auf dunklem Grund, der von einer zarten Umrahmung im Stil der Romantiker eingefaßt wird. Diesem Mozartbild gelten vielleicht Mörikes Briefworte an Cotta 1855 von dem kleinen Profilbild, „zuverlässig das Ähnlichste von Allem, was man hat und von den neuesten idealisierten Bildern sehr verschieden".

Einige wenige Mozartbilder des 19. Jahrhunderts gehen nicht auf das Posch-Relief, sondern auf das unvollendete Ölbild Joseph Langes von 1782 zurück. Hier gibt aber wieder nicht das Original die Vorlage ab. Diese Bildnisse sind sämtlich erst nach der Lithographie aus der Biographie von Nissen 1828 gezeichnet worden, die angeblich nach einer Wiederholung des Langeschen Bildes in Gestalt der heute verschollenen Miniatur von 1783 entstanden ist.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts tritt eine Änderung in-

sofern ein, als nun statt der Stiche nach echten oder falschen Vorlagen immer häufiger freie, idealisierende Phantasiedarstellungen treten. Diese Erscheinung steht durchaus in geistigem Zusammenhang mit der verschwommenen Mozartidealisierung in dem Großteil der Literatur nach Jahn und der oberflächlichen, philiströsen Auffassung von dem ewig sonnigen Götterliebling Mozart in weiten Kreisen des Bürgertums dieser Zeit. Das Musterbeispiel dieser Kitschdarstellungen aus den siebziger Jahren ist das „Porträt" von C. Jäger, das auch heutzutage noch keineswegs nur auf Bonbonschachteln anzutreffen ist (Bild 17). Eine ganze Reihe ähnlicher süßlicher Phantasiebilder aus den Jahrzehnten bis vor dem Weltkrieg könnte hier genannt werden. Weit verbreitet in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in unsere Tage ist noch das sogenannte Tischbein-Bild, von dem sich zahlreiche Wiedergaben durch Stich und Lithographie in allen Formaten finden. Warum das angebliche Tischbeinbild nicht Mozart darstellt, darüber braucht wohl heute kein Wort mehr verloren werden (Bild 18).

Eine rühmliche Ausnahme ist auch hier zu verzeichnen: das 1858 nach der Zeichnung der Dora Stock von Mandel radierte Blatt, das zwar die originale Vorlage etwas vergröbert, aber doch die allgemeine Produktion dieser Jahrzehnte turmhoch überragt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die besonders über Mozart verbreitete Unsicherheit und Unklarheit bezüglich seines wirklichen Aussehens im wesentlichen von der Entwicklung des Mozartbildes im Laufe des 19. Jahrhunderts verschuldet ist. Denn fast alle Stichbildnisse, die nach 1800 in allen europäischen Ländern entstanden und verbreitet wurden, sind wie im Einzelnen an Beispielen gezeigt werden konnte, nicht nach zeitgenössischen originalen Vorlagen gearbeitet, die zu dieser Zeit nicht mehr oder noch nicht erreichbar waren, sondern sind fast ausnahmslos entstellende Nachstiche nach schon mißverstandenen graphischen Bildunterlagen posthumer Zeit.

Gerade aus der hohen Achtung des Genius Mozart und aus unserer Liebe zu ihm wollen wir seine unwürdigen und falschen Darstellungen bekämpfen, wo immer sie noch anzutreffen sind. Auch hier gehen wir auf die Wurzeln zurück: auf die unmittelbar nach dem Leben geschaffenen

Bildnisse, die uns von der schlichten Erscheinung des wirklichen Mozart eine durchaus lebendige und treue Vorstellung zu geben vermögen. Es sind dies außer mehreren vorzüglichen Jugendporträts in erster Linie die drei aus den Wiener Jahren stammenden Bildwerke: das meisterhafte Wachsmedaillon Poschs von 1788, die künstlerisch bedeutendste Darstellung Mozarts überhaupt, dann das uns vor allem menschlich ergreifende Ölbild seines Schwagers Joseph Lange und die in ihrer Zartheit rührende, lebendige kleine Zeichnung der Dora Stock.



